القراءة للجميع
٢٠٠٥
مكتبة الأسرة

سلسلة الفنون

ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر

د. صالح رضا



ملامح وقضايا

في

الفن التشكيلي المعاصر

د. صالح رضا

القراءة للجميع

٢٠٠٥

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصاري

الإشراف الطباعي

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفني

صبري عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

يعد د. صالح رضا أحد الفنانين التشكيليين الذين خبروا الحياة الفنية والثقافية في مصر، وعرفوا أن الفن ينبغي أن يكون تعبيرًا عن نبض الحياة في المجتمع، وبحكم تخصصه ودراسته للفنون الجميلة والتطبيقية، استطاع أن يلم بتاريخ الفن التشكيلي المعاصر وأهم ملامحه وقضايا، لا سيما في مصر، في محاولة جادة لتأصيل هذا الفن ورصد وتحليل أهم اتجاهاته ورواده، في ضوء معطيات الحياة الاجتماعية وإطلاعه على الفلسفات المعاصرة منذ فترة دراساته العليا للفنون في أكاديميات انجلترا وتشيكوسلوفاكيا. ونظرًا لإسهاماته المتعددة فقد نال د. صالح رضا وسام العلوم والفنون بعد أن حصل على العديد من الجوائز.

وفي هذا الكتاب يعرض المؤلف لأهم ملامح وقضايا الفن التشكيلي المعاصر، من قبيل العقلانية واللغة والتجريد والتكنولوجيا، مؤكدًا على أهمية تأصيل النظرة العلمية إزاء البحث عن هويتنا القومية والثقافية والفنية لا سيما في ظروف تلك المرحلة التي يواجهها المجتمع العربي، لا من أجل التقوقع داخل حدوده الإقليمية، ولكن توطئة لانطلاقة جديدة تتفاعل مع الواقع وتأخذ بالأساليب العصر ومعطياته.

ولعل هذا الأمر يتطلب منّا الكثير من الوعي والفهم والمراجعة لمكونات هذا التراث من الفن التشكيلي العربي، بما له من الثراء والزخم الحضاري، وصولاً إلى مفاهيم جديدة للفنون والثقافة، يمكن من خلالها صياغة رؤية مستقبلية معاصرة، تتواكب وتحديات القرن الحادي والعشرين.

صدر الكتاب في طبعته الأولى عن هيئة الكتاب عام ١٩٩٠م، ويصدر عن "مكتبة الأسرة" هذا العام في طبعته الثانية.

مكتبة الأسرة

تعليق وتقديم

استطاع الأستاذ الدكتور صالح رضا، في هذا الكتاب، الإحاطة بقدرة وتمكــن بالحيــاة الفنية والثقافية في مصر، ووضع أن الفن ينبغي أن يكون تعبيرا عن نبض الحياة وليس مجرد تزيين وترف.

ووضح ما أضافه جيل الرواد المتمثل في محمود مختار، ومحمود سعد – من تعبير عن الشخصية المصرية وكيف تمثلت السيريالية – من تعبير عن الشخصية المصرية وكيف تمثلت السيريالية عند فؤاد كامل، وكامل التلمساني، ولم يقتصر العرض على الوصف، وإنما تطرق إلى التحليل والنقد وبين ما شاب بعض الاتجاهات من نزعة صــوفية، وبــالمؤلف محاولــة لتأصيل الفن المصري على ضوء الحياة الاجتماعية والحركات الفلسفية الجديدة على الــصعيد العالمي.

أ. د. أميرة حلمي مطر

الباب الأول

- واقع الفن التشكيلي العربي المعاصر.
- ملامح الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة.
- الرؤية الفكرية في الفن التشكيلي.
- العقلانية في الفن التشكيلي.
- ثلاثة محاور في فن النحت المصري المعاصر.
- الحركة الخزفية المصرية المعاصرة.

إن البحث عن هوية للفن التشكيلي العربي المعاصر، يعتبر أمرا من الأمور الهامة والجديرة بالدراسة الحادة والواعية، وعلى الأخص في هذه الظروف التي يمر بها العالم العربي من الفرقة، والتمزق، والتشتت.

ومن منطلق أن الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي له من الإرث الحضاري في المنطقة العربية، والتي لا تضارعها فنون إرثية بهذا الكم والزخم الحضاري في مناطق أخرى من العالم، فإن هاذ التكدس أو التكديس الحضاري في الفن هو الذي يجعلنا نصر على البحث والتنقيب عن غياب الهوية للفن التشكيلي العربي المعاصر.. وعلى الأخص بعد أن كنا أصحاب حضارة علمت العالم كل أنواع الفكر، والفن، والثقافة.

وبكل أحمالنا الحضارية التي هيمنت على المنطقة العربية طوال تاريخها الطويل وتخوفا من عدم إدراكها مما قد يؤدي إلى فهمها فهما خاطئًا وبالتالي إلى تعطيل المسيرة الفنية للوطن العربي – يتعين علينا أن ننظر إلى هذا الإرث الحضاري نظرة علمية، لا تكون معوقة للمفاهيم المعاصرة.

ونحن في يومنا هذا – في أشد الحاجة إلى هذه النظرة العلمية، وعلى الأخص في هذه المرحلة التي يواجهها المجتمع العربي – من مشرقه إلى مغربه كافة – هذه المرحلة التي أدت إلى تعويق تقدمه وتطوره الحضاري بسبب مشاكله الاقتصادية والسياسية والحياتية التي يعيش في ظلها الآن، ويتنفس أجيج رمادها، والتي تدخل هذه المعوقات في تشكيل الصورة الباهتة العامة التي يبدو عليها واقع الحركة الفنية التشكيلية العربية، سواء ما يكون منها بالسلب أو الإيجاب.

ومن الخطأ البين أن نتصور أن الفن التشكيلي بشكله العام وبشموليته ما هو إلا تعبير فردي، لا يعكس سوى موهبة خاصة، وله خاصية التفكير الفردي الخاص، وبذلك نستبعد أن الفن في أي مجتمع إنساني له الخاصية الفردية إذا نظرنا إلى أن الفن هو إفراز اجتماعي لرغبات الإنسان ومتطلباته، شأنه شأن الظاهرة الفنية التي تعتبر حصيلة مكونات اجتماعية تضع بصماتها بالضرورة على كل ما يقع في إطارها.

وقد يقول البعض إن الفن هو التعبير عن الحاجة الملحة للجمال أو البحث عن الجمال الخالص فقط – ولكن ليس هناك من دليل مقنع على أن الفن كان قاصرا تاريخيا على الجمال البحث أو الخالص.. بل على العكس من ذلك فقد أثبت التاريخ الإنساني أن كل ما صنعه فكر ويد الإنسان، كان فيه إشباع للحاجة من حاجاته الضرورية والماسة، وسواء كانت تلك الحاجة مادية أو روحية، فلم تخرج عن كون كل ما يصنع هو إشباع لاحتياجات البشر المتجددة..

والإبداع في حقل الفن التشكيلي لا يتحقق بسهولة، من حيث أدائه لوظيفته الأساسية حيال المجتمع، وتظل هناك دائما مسافة بينه وبين احتياجات الإنسان المادية والروحية، وبين صورته العامة وعلاقته بالوسط المحيط به، والتي يتحمل الفنان التشكيلي مسئوليته الكبرى في تشكيلها والحفاظ على تجددها.

فالرغبة الإنسانية قد تصطدم في الغالب بعقبات في طريق تحقيقها، هذه العقبات هي الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المحيطة بالإنسان، الذي هو منبع ومصب كل الرغبات، ولذلك فإنه لا يمكننا فهم الصورة العامة للفن في أقطارنا العربية بطريقة مستقلة عن إدراك طبيعة الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تتمثل في عالمنا المتطور النامي، واحتياجاته المتنوعة والتي تتطلب منا عملا جماعيا منسقا، فلا يعقل أن ننتظر الصورة الجديدة المتقدمة للطابع العصري في العالم العربي، وأن تمنح الحياة عبقرية شخصية مفردة، هذا إذا أردنا حقا مواكبة التقديم الإنساني، وتحقيق أسلوب الحياة العصرية التي نتمناها كفنانين من وراء اكتشاف صورة هذا العصر وتجسيدها.

وإذا شئنا الحديث عن الفن التشكيلي العربي المعاصر من جهة أخرى، فلا مفر من التعرض للأوضاع الاجتماعية المختلفة التي سادت المجتمع العربي خلال الخمسين سنة الماضية، والذي تم تقسيمه إلى أجزاء بفعل الغزوات الاستعمارية المتتالية، ولذلك فإنه لا يمكننا الحديث عن فن تشكيل عربي معاصر – دون النظر إلى التفاعلات التاريخية للأمة العربية، حيث كان تراثنا الحضاري يمثل دائما عاملاً من العوامل التي شكلت قسماتنا الخاصة والمميزة لطابعنا الفني، والتي كانت تحمل دائما السمة العامة مع الاحتفاظ بكينونة كل دويلة من هذه الدويلات في إطار أمانيها وحملها الثقافي والإرثي من خلال تاريخها الخاص بها، والذي تميز بالتأثير العام أو الشكل الفكري الموحد، تحت إطار كينونات خاصة تعيش وتتكاتف مع وحدة التفكير التي اندمجت تحت أنظار العقيدة – أو فلسفة معينة.

ولو واجهنا تاريخنا من الحضارات السابقة، وقمنا بمقارنته بالمفاهيم والرؤية الحديثة المعاصرة، لوجدنا قصر نظر الفنان التشكيلي العربي المعاصر في مجال رؤيته للفن وشمولية التفكير في تحقيق احتياجات الإنسان.

والفن الذي يحمل صفة التعبير (الملحمي) الذي كانت عليه فنون الشرق، تناسى مفهوم الفن التشكيلي الذي يتعامل مع احتياجات ورغبات الجماهير العريضة عندما كان الفنان صاحب مهنة يعيش منها، وبذلك استقرت كثيرًا من الفنون في أوضاعها الاجتماعية من منطلق أن الفن مهنة مثل المهن التي تحيا وتعيش على رغبات واحتياجات الجماهير العريضة.

وقد استبعد الفنان التشكيلي العربي المعاصر من حلبة الصراع الحضاري، وعلى النقيض من هذا التفكير أدى عدم فهمه للمدارس الأوروبية الحديثة وعدم إدراكه وتمكنه من دراستها دراسة عميقة إلى بعده عن أعماق النفس البشرية لاستخراج ما بداخلها من قدرات تعبيرية ورغبات لاحتياجاته المعيشية.

ويبدو واضحا أن الفنان العربي المعاصر من هذه الزوايا أو لهذه الأسباب ظل صريع فهم قاصر عن مفهوم الفن ووظيفته الاجتماعية، وبالمقارنة بفنونه القديمة، نرى الهوة السحيقة بينه وبين الماضي – الماضي الذي كان محملا بالأفكار والقيم التي تضع الفن كجزء من حياته وسلوكياته، ويظل الحاضر جفافا للفكر أو خروجا عن مفهوم الفن الحقيقي، وانزلاقه داخل إرهاصات فردية ذاتية، مستبعدا العنصر الدرامي في حياة الإنسان.

في تلك الحقبة من تاريخ الوطن العربي التي حكمتها الطبقة الإقطاعية البرجوازية، والتي حملت مفهوم الإرث الثقافي والفني للفنون الأوروبية، والتي سقطت في أوربا في بداية القرن الثامن عشر على أيدي الفنانين الأوربيين المجددين للحركة الفنية المعاصرة – ظلت هذه المعارف والمفاهيم في مصر ملتصقة بالحياة الاجتماعية والفنية إبان النصف الأول من هذا القرن، وقد مارست هذه الطبقة سلطاتها الفنية والسياسية والاجتماعية على تعويق الفن، من منطلق هذه المفاهيم الأوروبية التي وفدت مع شكل النظام الاستعماري الذي حكم المنطقة.

هذا باستثناء القلة القليلة من الفنانين الواعين بالمفهوم الحضاري لحركة التاريخ، وحتمية التطور والتقدم نحو إيجاد واقع جديد للأمة العربية.

واستطاع بعض الرواد الأوائل أن يؤسسوا المدرسة العربية المعاصر رغم تأثرها الشديد بالمدارس الأوروبية، وبالرغم من كثرة المحاولات العديدة التي قامت على يد هذه الفئة القليلة النادرة من هؤلاء الرواد إلا أنهم تناسوا أشياء كثيرة في مفهوم القيمة الفنية، والرؤية الصحيحة لمفهوم الفن بحتميته التاريخية، وبالرغم من الجهود التي بذلت – فإنهم رأوا الفن من خلال رؤية أوربية محضة، وتناسوا بدون وعي أوضاع العالم العربي بحالة من مدلولات وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية تختلف عن ظروف المجتمعات الأخرى – ولم يدركوا

أن ذوق وتفكير السواد الأعظم من الأمة العربية واقعان تحت تأثيرات حضارية أخرى في مفهوم الأمن ورؤيته، وبالرغم من التغيرات التي طرأت على هذه الظروف، إلا أنها لم تفرض على الفنان رؤيته في الغوص بها داخل قاع المجتمع العربي، للاهتداء إلى مفاهيمه الجديدة من خلال هذه التغييرات التي يشكل فيها الموقف العربي صعوبة بانفصامه الفكري وغياب العقل العلمي وعدم تواجد أيديولوجية فكرية له.

لقد عملت الرجعية الفنية بكل ثقلها على إنشاء المدارس الفنية في العالم العربي والإسلامي لتعزلها عن حياة العصر، وتعطل رسالتها في حماية أصالة الفكر الجديد، وتمركز الاستعمار الفكري والفني على مدارسنا الفنية في عهد بداياتها الأولى، أدى إلى انتشار الأفكار الرجعية المتخلفة بالقياس إلى هذا الوقت في أوربا عندما قامت الثورة الفنية تقتلع جذور التخلف الفني للرجوع إلى مفهوم الفن بالرؤية السليمة كما كانت في أكثر الفنون الشرقية القديمة، واستبعادها للفنون التي خضعت ردحا من الزمن لسيطرة الكنيسة على الفن في ذلك الوقت تحت إطار ومفهوم "الفن الكنسي" فانتشر هذا المفهوم الكنسي في كلياتنا الفنية، واشتدت وطأته على الحركة الفنية بشكلها العام، فدس إليها أفكاره القديمة التي نبذها هو في القرن الثامن والتاسع عشر في عصر التنوير في أوربا، وخرجت فنونه في زي القيم القديمة، والتي لا صلة لها بواقع الأمة العربية وما تعتريها من أحلام وأفكار، ونهجت نهجًا بعيدًا عن إدراك القيم الحقيقية لمفهوم التراث ومفهوم المعاصرة – وسار الخلط بين هذا وذاك – فلم يعد مفهوما لدى الفنان ماهية الأصالة والمعاصرة بالإضافة إلى كثرة محاكم التفتيش الإرثية بالعقل المزجج بالمفاهيم الخاطئة والتقليدية، وسار الخلط بين الفن واللافن يتساوى على مستوى القدرة الابتكارية، وسادت موجات اللافكر في العمل الفني، وكان البديل هو فن "الصالون": موجات تلو موجات من النشاط والمعارض الزائدة، وابتعدت الجماهير العريضة عن مفهوم "الفن الكنسي" أو فن الحامل، وظل الفكر الفني صريعا لمفهوم "فن الزينة" أو "فن التزيين" أو ما يسمى "بالفن الجميل" الذي يجمل أو يزين الحياة، والذي يبعد عن حقيقة الفن الذي يعيش في كنف الحياة الاجتماعية – والذي يدفع الإنسان إلى مفاهيم وإدراكات عالية لكي يكون الإنسان واعيا بعقله ووجدانه في مسايرة حركة التطور التاريخي.

وبذلك أصبحت الهوة سحيقة بين الفنان التشكيلي العربي والإنسان العربي، الفنان في واد والإنسان العربي في واد آخر، وظل الفنان يشكو الغربة والاستغراب في مجتمعه، وخضع داخل إطار ومسميات أصبح لا وجود لها في قاموس اللغة الجديدة.

وصار الخلط بين أبناء الجيل الواحد أكثر حدة وتعقيدا، وأصبح الميدان الفني يدوي بالصدام بين قديم وتجديد وحديث ومستورد، وطرحت المسميات الخاطئة في التعبير عن

تجريدي وتشخيصي، وبين الطبيعة واللاطبيعة، ودخلت أفكار بالية على أيدي أدعيـاء النقـد حول مفهوم الفن، وسارت ملامح جديدة تؤذن بالتخلف إلى الوراء عن مفهوم الفن وماهيته.

وفي غيبة الوعي التاريخي للأمم، وغفلة الفكر الإنساني لمتطلبـات الإنـسان الحياتيـة والوجدانية وتحقيق ماهية الفن كمهنة معترف بها، لها من التواجد في المجتمع أصول وجذور عامة مثل بقية المهن الأخرى، أصبح الفنان والفن شيئا كماليا نتباهى به فقط، وطرحت قضية التراث والمعاصرة مرات عديدة لكي تجتز الشعوب ما فعلته بالأمس ويضيع أمـل المـستقبل المنشود في الرقي والتقدم، علاوة على موقف الأغلبية الساحقة بأخطائها التي اكتـسبتها فـي مرحلة الانحطاط الفكري، وغيبة العلمانية العصرية التي تنقلنا من سلفياتنا البدوية الموروثـة، وتراكمية أفكارنا التي اكتسبناها طوال مراحل الغربة عن حقيقة مجتمعنا، وتنقلنا من عـصر الناقة إلى عصر الكمبيوتر والقمر الصناعي.

سارت الحركة الفنية في دروب كثيرة، من أهمها الحركة "الخطية الحرفية" التي نهجت نهجا أساسيا في استلهام الخط العربي كأداة تشكيلية جديدة بحيث تكون أقـرب إلـى التعبيـر لمفهوم العامة، ولسخاء الفترة التاريخية التي عاشتها الثقافة العربية ومـا قدمتـه فـي هـذا المضمار من روائع الخطوط والمخطوطات العربية القديمة، وقد برز عدد من الفنانين الجادين في الالتجاء إلى مفهوم التراث بالشكل العلمي، فتكونت مجموعات فنية مـن أكثـر البلـدان العربية، ونحن لسنا بصدد ذكر جميع هذه المدارس، التي قد يكون من أهمها وأبرزها المدرسة الخطية العربية، التي استلهمت الخط العربي في شتى مجالات التعبير وبشتى الخامات.

وقد يكون من أهمها المدرسة الخطية في مصر، العراق، لبنـان، المغـرب، سـوريا، تونس، وظلت هذه المدارس طيلة السنوات الأخيرة إحدى العلامـات البـارزة فـي الحركـة التشكيلية العربية المعاصرة، وبالرغم من رؤيتها الجديدة في استرجاع التراث وقيمه العربيـة الأصيلة – إلا أنها لم تتمكن من إيجاد حركة فنية شاملة بالشكل الجماهيري لانزوائها داخـل مفهوم التراث بكل قيمه القديمة، وبالرغم من أن هذه المدرسة قد حظيت بـبعض النجاحـات الوقتية، والتي كانت مسارا للجدل والإعجاب بالتعلق بمهمات التراث من الناحية الوجدانيـة، ولبعدها عن متطلبات الإنسان العربي الحديث بما يحيطه من أحـداث، ولـذلك ظلـت هـذه المدرسة لها الشكل الجماهيري لانزوائه عن الأحداث المحيطة به، هذا علاوة علـى بعـض المدارس الفنية الأخرى التي استلهمت حضارات أخرى ألقت بظلها على أرض هـذا الـوطن ردحا من الزمن مثل الحضارة الفرعونية، والآشورية وغيرها من الحضارات الأخرى.

واستمرت الدعوة للارتباط بهذا التراث، وهو أحد الطموحات الكبرى التي تـأثر مـن خلالها كثير من الفنانين العرب وعلى هذا النحو تنحصر قيمتها في الإمساك بنبع أساسي مـن

الينابيع التي تمنح فننا التشكيلي طابعه المميز،' ولا نتمكن من تطويع هذه الحضارات وهـذا الإرث الفني العظيم لإمكانيات التعبير عن متطلبات عصرنا.

وبهذا الحمل المثقل وهذه المدركات الإرثية، لم يتمكن الفنان العربي المعاصـر مـن إدراك الفهم الحضاري لمدركات الفن، وقد يرجع هذا للظروف المحيطة بالنظم الاقتـصادية والسياسية والاجتماعية المتخلفة، التي ألمت بالشعب العربي، والتي عطلتـه عـن النمـو الاجتماعي والازدهار الحضاري، فلا يمكننا القول بأن الفنان العربي أخـذ طريـق الريـادة لمفهوم الحضارة الحديثة، لأنه ما زال في محاولة يائسة في وضع الأسس التي تبني عليها جسور الحضارة، ومن منطلق أن الفن التشكيلي هو أحد المقومات الأساسـية التـي تبنـى عليها الحضارات، فالفن صانع هذه الحضارة والمغير والمجسد لجميع قيمها.. وهـو لـيس انعكاسا لها ولكنه هو الذي يحدد شكل السلوكيات الأخلاقيـة وغيرهـا فـي إطـار النظـام الاجتماعي.

وما زال الفنان التشكيلي العربي بعيدًا عن الأحداث والمتغيرات الاجتماعية والـسياسية التي تقع في نطاق أمته، وعن الأحداث العالمية التي تحيط بواقع مجتمعه، فما يدور في هـذا العالم اليوم ليس نتاج بيئة بعينها، ولكنها أحداث تترك أثرها الكبير خـارج الـوطن العربـي وداخله – نتيجة للصراع الحضاري، والذي لم يعد وليد صراع فرد مع فرد، ولكنه صراع من أجل وضع الإنسان في مكانه الصحيح.

ولو افترضنا أن العلم قد يؤثر في بيئات متعددة، فإن الفن يـسير فـي نفـس الـنهج، وحواجز الدول والأمم قد تتلاشى في هذا العصر نتيجة للتطور العلمي والتقدم التكنولـوجي، الأمر الذي لم يحدث قديما نتيجة للعزلة الحضارية، وطول المسافة الزمنيـة بـين حـضارة وأخرى.

فنحن لا يمكننا أن ننفصل اليوم كليا عما يحدث خارج الوطن العربي – لأن اسـتخدمنا للوسائل والأجهزة العصرية، ووسائل الانتقال السريع وتكنولوجيا العصر، قد كسرت الحواجز البيئية والإقليمية التي كانت تفرضها طبيعة الفلسفات والعقائد القائمة التي كانت تفرض قيـودا على الإنسان.

وهكذا لا يمكن للفنان العربي أن يعيش منفصلا عن الأحداث خارج وطنـه أو داخلـه خصوصا بعد ما انفصل الفن عن إدارة السلطة، ولم يعد الفنان خادمًا لطبقة أو بيئة محددة، أو لرجال الكهنوت، كما كان يحدث في الأزمنة السابقة، ومنذ نصف قـرن – وبعـد النـضال

المستمر مع الاستعمار – كان على الفن أن يأخذ طريق التحرر الفكري، ولكنه تعثر في هـذه المرحلة بأشياء كثيرة، وقد أخطأ الفنانون العرب أخطاء جسيمة لفهمهم السطحي لقيمة التراث.

فالفريق الأول من الفنانين العربي قد لجأوا إلى تقليد التراث الفني.

ولجأ **الفريق الثاني** إلى الفن الحديث بدون فهم أو إدراك.

فالفن شمول حضاري لم يقتصر في أي حضارة على الصورة والتمثال، بل شمل نوعيات أخرى، وهذا الخطأ الكبير يدركه الفنان العربي في كل قطر عربي، وهو متكرر ومتعدد في أكثر البلدان العربية، هذا مع أن الفن في الحضارات القديمة وبالأخص في الحضارة الإسلامية والفرعونية والأوربية، وغيرها من الحضارات الأخرى لم يكن في الصورة والتمثال، ولم يكن الفن نوعية واحدة، وإنما أصبح الفنان يضع بصماته الحضارية على كل منتج سواء أكان استهلاكيا أم فنيا، كما أن الحضارة العربية وغيرها لم تكن مجرد صورة من أجل معرض أو من أجل استعراض عضلات الفنان، بل كان الفن هو إشباع الاحتياجات الحقيقية لرغبات الإنسان في ذلك العصر.

ولهذا يتطلع الفنان العربي التشكيلي اليوم إلى آفاق أرحب.. ليحقق للأمة العربية مصيرها الفني.. ونحو واقع جديد ليرسم خطي هذا المجتمع إلى الأمام.

دأبت الفنون بجميع أشكالها وفروعها وتخصصاتها على البحث عن الشعور الإنساني الساكن والنابض في حياة الإنسان، بحثا وتنقيبا عن الرغبة الكامنة في الشعور الواعي واللاواعي في مسيرة الحياة اليومية والأبدية.

والفن في تعريفه البسيط: هو استخراج شعور اللاوعي في مسيرة الحياة، سواء أكانت مادية أو روحية، ولا يمكننا المجازفة بأكثر من هذا التعبير، أو هو محاولة لفهم الفن على أنه شيء خارج عن نطاق البشر، أو هذا الشيء الفذ الذي يخرج عن نطاق الشعور العادي لبني الإنسان.

فالفن ليس هو هذا الشيء المجهول أو الغامض الذي نغفله دائما بالشعور "السوبرليزم superalism" أو ما فوق مواقع الشعور الإنساني، فمثل هذه المجازف اللغوية بالتعبيرات المطاطة والكبيرة تحول الفن إلى شيء معقد، قد يعجز الإنسان عن فهمه وإدراكه، وتحويل الفن عن مساره الطبيعي وجعله صفة مميزة خارجة عن إرادة الإنسان، فهؤلاء الذين ينشدون الترفع عن الواقع وتحنيطه، سوف يدفعون الفن إلى الزينة والرؤية السطحية للطبيعة والحياة، وبالتالي سوف لا نرى هذا الفن إلا على أرفف التاريخ، ويحولون الفن إلى صفة مميزة خارجة وبعيدة عن إرادة الإنسان العادي وجوهر وجوده.

بهذا المفهوم البسيط يمكننا التوصل نحو معرفة بسيطة عن مفهوم الفن، وقدرة هذا الفن، أو هذا الإفراز العقلي لرغبات الإنسان في تحديد احتوائه بالمعنى المطلوب والمنشود، ولكن بعيدين عن الكلمات الضخمة المعقدة، والتي أصبحت في حاجة ماسة إلى تراجم أخرى تزيد عن معرفة الإنسان بها، والتي جعلت الفن شيئاً خارجًا عن طوق وإرادة الإنسان في رغبته لتحقيق مصيره، والكشف عن إمكانات جديدة تساعده على كشف حقيقة وجوده في هذا العالم، سواء أكان هذا الكشف – كشفا ماديًا أو وجدانيا – ولم يعرف التاريخ البشري منذ الأزل هذه التعقيدات اللغوية التي عرفها القرن العشرين، وبعد أن استقرت علوم لمعرفة الإنسانية في فهم وإدراك أن الفن هو هذا الحيز الفكري الاحتياجي الذي يبدعه الإنسان، لكي يحقق من خلاله منطلقين، المنطلق المادي والروحي.

والناموس البشري ملئ بهذه المراوغات اللغوية التي صارت معاجم معرفية – نغترف منها كثيرًا من هذه المصطلحات عندما نعجز عن خلق واقع جديد لحياتنا.

وما أردت في حديثي هذا إلا أن أبسط مفهوم الفن، ليس لإيجاد صيغة جديدة تضاف إلى معجم التعقيدات اللغوية السابقة، ولكن لنضع الفن في إطاره السليم والصحيح، ولكي نؤكد على أنه هو هذا المدرك البسيط، الذي لا يعتمد على أي قاعدة أو نظرية تعقيدية – غير النظرة البسيطة الفطرية – التي نشأت هذه الخليقة إلى يومنا هذا.. على أن الفن هو الرغبة الكامنة في الإنسان لتحقيق حريته التي ولدت معه، ومضمون حريته هذه هو اختيار حرية السياسة وطريقة معيشته وأحلامه المستقبلية، وغير هذا لم يخرج أي فن عن هذه الحدودية المشروطة برغبة الإنسان في الحياة.

من هذا المنطلق أردت أن أضع الإنسان فوق المعارف الإنسانية التي قد تبعدنا عن مفهوم الفن، ووظيفته الاجتماعية، فكل إبداع أبدعه الفنان ليس بعيدًا عن رغبة الإنسان في تحقيق رغباته المادية والوجدانية.

فالذين يبعدون الفن عن نبض الحياة اليومية، ويضعونه داخل طلاسم المعرفة الأبدية "الميتافيزقية" هؤلاء مخطئون، – لأن الفن في أبسط صوره هو ذلك الإنسان الذي يقف مناديًا بحريته وكرامته، والذي يحطم استبداد الإنسان بأخيه الإنسان، حتى ولو كان هذا الاستبداد مغلفًا بأرقى مشاعر الإنسان.

من خلال هذا المنطلق أردت أن أقدم نبذة بسيطة عن مفهوم الفن بشكل عام، ومحاولة مني في توضيح ملامح الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر، لخطورة الحركة التشكيلية العامة، وما طرأ عليها من تغييرات في مفاهيم الرؤية القصورية لهذا الفن، وأين نحن من هذا المنطق الخطير الذي غير شكل المجتمع في بداية القرن العشرين.

ولا شك أن جيل الرواد وجيل الوسط وجيل الشباب من أبناء مصر الذين ينحتون في الصخر – كما نحت آباؤهم وأجدادهم من قبلهم – والذين حملوا روافد أمتهم الثقافية والفنية، وحفظوا لمصر شخصيتها – يسعون نحو تحقيق مجد هذه الأمة بكل ما تحمله الحركة التشكيلية من سلبيات وإيجابيات.

يعتبر القرن العشرين – عصر التقديم – عصر انفجار القدرة الإنسانية في غزو الفضاء، وخروج الإنسان من حيز وجوده المفروض عليه، هذا العصر الذي أن صح القول عنه بأنه خلاصة لتاريخ الإنسان ومجتمعه، ولذلك ليس من اليسير علينا أن نخوض في اقتحام هذا العصر بكل تعقيداته العلمية والفنية والثقافية، والدليل على هذا أن الحركة الثقافية والفنية في دول أوربا تموج بالكثير من الأفكار والمعالم الجديدة، والرؤى التصويرية الجديدة، التي طرأت على المجتمع الأوروبي – منذ عصر النهضة إلى القرن الثامن والسابع عشر واجتياح

الثورة الصناعية وأثرها على الفن على يد "وليم موريس" وزملائه، ودخول الإنسان عصر الآلة، وهذا المناخ ساد أوربا في ذلك الوقت منذ بداية حروب الإقطاع ونهوض الطبقة المتوسطة، وفرض آمالها وتركيبتها الاجتماعية الجديدة على شكل الثقافة والفن، وويلات الحرب العالمية الأولى والثانية في بداية القرن العشرين وقرب منتصفه، والتي طحنت الشعب الأوربي الذي ذاق ويلات الكفاح والنضال.

من خلال هذا المنطلق الصاخب ظهرت جملة التغيرات الاجتماعية التي اجتاحت أوربا وكثير من الدول الأخرى، والتي أثرت بالتالي على كثير من الدول التي كانت تخضع لحكم المصالح الأوربية شرقا وغربا، والتي فرضت بوجودها أنواعا من الفن الهابط، بعد انكسار هذه الأمم العريقة – تحت وطأة الغزو الاستعماري – واستيطان بعض من هذه الفنون الهابطة في كثير من هذه الدول، وعلى الأخص دول الشرق الأوسط.

كيف كانت مصر من كل هذه الصراعات الإنسانية ومطامع هذه الصراعات؟ وكيف عاشت مصر وعوالم الشرق الأوسط هذا الغزو الاستيطاني الجديد؟. لقد عاشت هذه الشعوب تحت وطأة الاستعمار، وعاشت في غيبوبة التخلف، ورقدت في طلاسم الماضي وعصر السلاطين، واجترار الواقع التاريخي بدون إدراك كامل للنظرة المستقبلية، والتي استمرت فترة من الزمن يتغير بها شكل المستعمر ولكن تظل الأهداف واضحة، وهي طمس هذه الحضارات التي نشأت في هذه المنطقة.

إلى أن جاء عصر محمد علي، صحاب النهضة الأولى، في إنشاء أول مؤسسات التعليم بجميع أنواعها وفروع تخصصاتها، وتوطيد الصلة بينه وبين العالم الأوروبي الذي كان يموج بحركة التغيير الخطيرة في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر، وما أفرزه العقل البشري في هذه الحقبة من التغيير الاجتماعية والأيديولوجي في مسيرة الثقافة والفن.

في هذه الفترة.. فتحت مصر أبواب المعرفة على هذا العالم، وكانت إطلالة جادة بالرغم من قدرتها المحدودة على الفكر الأوروبي المتطور وانعكاس هذه الثقافات على شرايين الحياة الثقافية والفنية في مصر بداية من عصر محمد على إلى إسماعيل، والذي تألق فيه هذا العصر جيل رفاعة الطهطاوي وعلي باشا مبارك، مبشرين بحركة التنوير الجديدة، وفتح أبوبا المعرفة والرؤية الواضحة على هذا العالم المتقدم، والتأكيد على التعليم، وأن الوطنية الحقيقية لشعب مصر هي محو أميته، لكي يكون قادرًا على فهم مجريات التاريخ، وتأكيد لوطنيته وحمايتها لكي لا تكون مستباحة للجميع.

هذه الفترة التي عاشتها مصر بكل انعكاساتها الثقافية، ومحاولة النيل من شعورها الوجداني المستيقظ، وبالرغم من كل هذه الصيحات، دخلت بعض الفنون الأوروبية، وأثرت على شكل وملامح الحركة التشكيلية بشكل عام.

والذي أريد أن أوضحه هنا، كيف تم هذا الاتصال، وعلى أي المحاور سارت الحركة التشكيلية، وهل أدت الحركة التشكيلية واجبها كما كان يجب، أم أن هناك قصورا مقصودا قد طرأ على دورها في هذه الفترة؟.. أم أن هناك مؤثرات أخرى خرجت بها من حيز نضالها الحقيقي؟

وفي هذه الفترة بالذات انعكست كثير من الفنون الهابطة من أوربا، وجرى تقليدها تقليدا ضعيفا في مجال الفنون النفعية والجمالية، وكان السبب في هذا جلب بعض هذه الخبرات من الفنانين الغربيين من المستوى الأدنى والأقل أهمية، وانعكس هذا على فنون الزينة والتجميل والتي ظهرت في تشييد القصور والأماكن الرسمية لأصحاب السلطة الحاكمة، وظهرت النظم الشبيهة بعصر الباروك، ونوعية الأثاث من طراز لويس وغيرها من اللوحات الزيتية والتماثيل التي تشيد بالحكام وتعبر عن أشخاصهم، والتي كانت انعكاسا حقيقيا لحياتهم، والتي كانت تبعد عن مفهوم الوطنية في كل أحوالها.

واضمحلت الرؤية الفنية القومية، وذابت كثير من الفنون الشعبية والإسلامية التي كانت سمة عصر ما قبل دولة المماليك، والتي على أثرها رحل سليم الأول كثيرًا من الأيادي العاملة الفنية إلى القسطنطينية، والتي تم من خلالها سد فجواتها بالعمالة الأجنبية المستوردة، التي أطاحت بالذوق العام، وأبعدته عن مشاعر المواطنين... هذا في بداية عصر محمد علي، وتجلى هذا بوضوح في عصر إسماعيل، الذي أراد أن يجعل من القاهرة منارة لانعكاس الفن الأوربي.

وفي ذلك الوقت لم يكن أمام القوى الوطنية والشعبية إلا الاعتماد على الفنون الموروثة والشعبية، التي تمثلت في الكثير من عادات وتقاليد مصر العظيمة، للوقوف أمام ذلك الفن المستجلب، الذي مالت إليه الطبقة الحاكمة، بذبولها الطبقي الاستقراطي وتقاليدها وذوقها الفني الخاص بها الذي يعكس ميول هذه الطبقة المستغلة الحاكمة.

ولقد تأثرت مصر بهذه الموجة الهابطة، والتي حولت الأيادي الفنية العالمة إلى تقليد هذه الفنون المستوردة، والتي كانت ظاهرة من ظواهر الغربة والابتعاد عن الفنون الأصلية، والتي ساعدت هذه الموجة على الاعتماد على قناني الصالونات، وخروج الفن التشكيلي عن

طبيعة تكوينه في إيجاد ذوق وسلوكيات جمالية خاصة ومضادة للشعور الوطني الجارف في ذلك الوقت.

(المدرسة القومية) – جيل الرواد الأوائل – من ١٩٢٠ – ١٩٤٠:

منذ أن بدأت الحركة التشكيلية المصرية على يد رائدها الفنان محمود مختار ابن مصر البار وزملائه من بعده أمثال محمود سعيد، محمد ناجي، راغب عياد، يوسف كامل، أحمد صبري.. في تجسيد أفكار الأمة من خلال معطياتها الإرثية، وحمل لواء الفن وتحقيق أول تجسيد للشخصية المصرية الحديثة، محققين بذلك قيمة جمالية عالية، سوف تظل نبراسا وهدى للآخرين.

وعلى مدى أكثر من نصف قرن من تاريخ الحركة التشكيلية، تجنى مصر والحركة التشكيلية بها ثمارها في الفن التشكيلي، على يد أبنائها من النحاتين والمصورين والخزافين المعاصرين.

وإذا كان الفنان المثال "محمود مختار" قد جسم في منحوتاته ونصبه القومية الوعي الوطني في أدق مراحل النضال الثوري في تاريخ مصر، فقد صنع لمصر الكثير من النصب القومية وغيرها من الأعمال النحتية الجديرة بالدراسة والبحث.

وبهذا واجهت الحركة التشكيلية المصرية أخطر المواقف تاريخيا، وهو إيجاد الوصل التاريخي بين حضارتين من أكبر الحضارات.. حضارة مصر القديمة.. وحضارة القرن العشرين بكل ثقلها ومحاورها المتعددة، وغربتها عن المفاهيم والمدارك العادية للإنسان صاحب الموروثات التقليدية.

وكان على مختار وزملائه أن يحددوا موقفهم الفني في هذا التلاحم الحضاري بدون فقدان للهوية المصرية ذات السمة الحضارية القديمة، والمحملة بهذا الإرث العظيم، وعلى الأخص في مجال النحت الذي فاق قدرة الإنسان العادي، وتمثل الأعمال الضخمة التي تركها الأجداد للأحفاد.

وموقف الفنان هنا ليس هو بالموقف الفردي في قبول أو رفض المسلمات الإرثية بدون وعي كامل وهو نابع من أن المطروح على الساحة الثقافية في بداية القرن العشرين على أرض مصر وترابها، ليس هو بالمواقف الفردي، ومن واقع أن حتمية التطور في ظروف ما تحدد شكل ومضمون الهوية الثقافية والفنية، من خلال الصراع الفكري لمتطلبات الإنسان،

وأن الفترة الزمنية هي التي تحدد شكل الصياغة الفنية المطلوبة من خلال التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والتي تنتج منها شكل الصياغة للهوية الثقافية.

(المدرسة السريالية) – من ١٩٤٠ – ١٩٥٠:

إن السريالية حركة جديدة شكلا ومضمونا من تاريخ الفن والأدب والفنون الأخرى المستحدثة وهي تتميز بأسلوب جديد على التفكير، يعتبر عالم الحلم واللاشعور منبعين أصيلين للوصول إلى حقيقة الأشياء الدفينة داخل الشعور الإنساني، وكان من الطبيعي أن تستلهم السيريالية أعمال "فرويد" وتتأثر بتجاربه، هذا الأسلوب الجديد في التفكير يتضح أيضا في تلك الوسائل السريالية لاستكشاف "الأنا" كالتهكم، والإدهاش، والحلم، والجنون، والتي ترى فيها السيريالية مدخلا لعالم اللاشعور، ومنطلقا نحو آفاق ورؤى حافلة بالجدة والغرابة.

فما أثر هذه المدرسة على الحركة التشكيلية المصرية؟..

مما لا شك فيه أن انعكاس هذه المدرسة على الحركة التشكيلية جاء نتيجة لسببين:

- **السبب الأول:**

هو وجود مناخ ثقافي ساعد على الفهم والانتباه لهذه المدرسة، أعنى به وجود بعض المشتغلين بالثقافة من الجاليات الأوروبية، مما ساعد على انتشار المدرسة السريالية في مصر.

وقد قامت المدرسة السيريالية على يد مجموعة الفنانين المصريين منهم: رمسيس يونان، وفؤاد كامل، وكامل التلمساني وسمير رافع.

ولأول مرة يظهر شباب من الفنانين المثقفين الذين أسسوا مدرسة الفن والحرية أيضا، ويحملون من الفكر الفلسفي والثقافي ما أتاح لهم الاتصال بالفكر الأوروبي وساعدهم في ذلك وجود طبقة من الجاليات الأجنبية التي كانت تدين بالولاء بالثقافة الأوروبية.

*** السبب الثاني:**

وجود السلطة الأجنبية المسيطرة في مصر، داخل الأحلاف العسكرية والسياسية (الاستعمار الغربي)، الذي جعل هؤلاء الشباب في حالة ثورة دائمة، ووجود الوعي الوطني والتحرر من قيود الاستعمار وتبعية الأحلاف والموازيين الدولية التي نشأت مع التطورات العلمية في القرن العشرين، مما سمح لهم بكسر التبعية التقليدية التي كانت سائدة في ذلك الوقت، والهيمنة على ينابيع الفكر القومي.

وقامت ثورتهم على هذه الفنون المدرسية. التي تم استيرادها من مخلفات زمن مضى، أي أنهم قد ثاروا على فنون التقليد، وفي نفس الوقت كانوا متحيزين للمدرسة السيريالية، آملين أنهم قد يمكنهم تحقيق فكر جديد يتوازى مع الغليان الاجتماعي الذي كان يسود الحياة السياسية في مصر.

ولأول مرة تأثرت الحركة التشكيلية بالروافد الأجنبية الجديدة، وجعلت الربط بين محركات الفكر المصري يتوازى بالصراع العالمي، حتى ولو أنهم لم يمكنهم التأثير على الحياة المصرية بالشكل الكبير.

إلا أن هناك تساؤلات أخرى عما فعلته هذه الحركة الثورية في جوهر الحركة التشكيلية.. إذا استثنيا الميزة الأولى، فهناك تساؤلات عديدة، عما حققته المدرسة السيريالية: أو مدرسة الفن والحركة.. وهل هناك تواصل لهذه المدرسة، وما مدى الاستفادة بها على مستوى الحركة التشكيلية وماهيتها في القرن العشرين على أرض مصر؟

وإذا رجعنا للسببين الأول والثاني..

لأدركنا أن المدرسة السيريالية خارج مصر قد انتشرت في ظروف تخالف الأوضاع التي عانتها مصر من وطأة الاستعمار وتكالب الدول الأوربية على مصر، ونزعها من موطن قوتها وانتماءاتها القومية، والدليل على هذا أحداث قضية فلسطين التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية.

وإذا كانت المدرسة السيريالية قد غيرت من الشكل التقليدي، وأبرزت قيمة اللاوعي الذي يوصلنا إلى الصدق والحقيقة، لأنه المعبر الحقيقي عن ذاتيتنا الحقيقية، فقد أكدت السيريالية تلك النزعات الكامنة في النفس الإنسانية، والتي تحمل أكبر قدر من الصدق والأصالة النفسية، مما يجعلنا لا نملك رفضها لمجرد عجزنا عن فهمها بالعقل المنطقي، هذا ما أبرزته المدرسة السريالية في بيئتها منذ نشأتها.

وعلينا أن نتساءل: ما هو المدى الذي تأثرت به حركتنا التشكيلية، وما مفهوم هذه المدرسة من الشعور القومي والوطني الفياض الذي كان يجتاح الأمة العربية وعلى الأخص مصر بصفتها رائدة حركة التحرر القومي في المنطقة العربية؟

إذا رجعنا إلى بداية الحركة التشكيلية.. لنرى ما فعله المثال "محمود مختار" في العشرينات والثلاثينات، سوف نرى فجوة كبيرة فكرية بين كلا المرحلتين بالرغم من تقارب الفترة الزمنية وتلاحمها التاريخي.

وإذا رجعنا إلى المدرسة القومية التي قادها "محمود مختار" وزملائه رواد الجيل الأول محمود سعيد، ناجي، راغب عياد.. يمكننا القول بأن أثر المدرسة الأوربية لم يكن سافرًا كما كان واضحا في المدرسة السيريالية، وإذا أردنا تحديد فوارق الأهداف بينهم فنلاحظ أن النداءات القومية كانت واضحة جلية بكل قوة ودفع الشارع المصري ومتطلبات الحياة الاجتماعية.

فكان المثال مختار صاحب الصوت الأعلى في هذه النداءات، وعلى النقيض من هذا نرى أن المدرسة السريالية كانت لها نداءاتها الخاصة، والتي حاولت الخروج بالفن المصري التشكيلي من بوتقة القومية إلى نزعات أخرى، لم تحقق بالشكل الجاد نظرًا لغلبة النزعات القومية التقليدية في ذلك الوقت.

وعلينا أن نكون قادرين على المواجهة الحرة، في اجتياز هذه المراحل والاستفادة منها، ولا شك أن التجربة السيريالية في مصر تجربة لم يكتب لها النجاح الكامل والاستمرارية، نظرا للفروق الاجتماعية والثقافية بين هؤلاء الفنانين والمجتمع المطحون من الطبقة الدنيا التي كانت بعيدة عن أحداث العالم الخارجي وثقافاته الغازية له – ولم تكن تجاربهم نابعة من الواقع بقدر ما كانت انعكاسا للفكر الغربي على مستوى طبقة محدودة في الحياة المصرية – وكان ما ينقصها هذه الصلة الأبوية التي كان يحملها المجتمع المصري في ذات الوقت، لقد كانت مدرسة غريبة عنه بالرغم من أنها قد أتاحت فرصة التعبير الحر والخروج من التقاليد المدرسية التي كانت ظاهرة في كثير من جيل الوسط.

فهي مدرسة تنحو كثيرًا إلى المدرسة التعبيرية بكل جوانحها.. والدليل على هذا في استمرارية الفنان المصور فؤاد كامل في أعماله التي تتمثل في التعبيرية التجريدية في مرحلته الثانية والأخيرة.

إن عدم استمرارية المفهوم السريالي في الفن التشكيلي في مصر، وخروج هؤلاء الفنانين إلى نوازعه تعبيرية بعدية عن المفهوم الأساسي في هدف المدرسة السيريالية جعل انتمائهم الأكبر إلى حوزة المدرسة التعبيرية منها إلى المدرسة السريالية – والدليل على هذا في أعمال الفنان رمسيس يونان وفؤاد كامل، وابتعادهما عن كينونة المدرسة السريالية.

(مدرسة الفن والحياة) من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠:

بالرغم من غياب فن الحياة عن المجتمع المصري مدة طويلة نتيجة الحياة العامة التي كان يعيشها الشعب المصري، وغياب الطفرات الفنية ذات المستوى العالي، والتي قد تساعد الفنان على أن يعيش عصره، ونظرا للظروف المحيطة بالوطن من خلال جلب السلع الأجنبية والأيادي من الإفرنج، والتي أدت بالتالي إلى طمس معالم الأمة وإرثها الحضاري، وتغيير الشكل العام للحياة اليومية المصرية، وتناول الإنسان المصري الكثرة من هذه السلع الوافدة، والتي قد غيرت من أسلوب الحياة، وفرضت عليه قيما وافدة جديدة من خلال هذا التعامل اليومي.

وفي بداية الأربعينات والخمسينات، خرج رائد هذه المدرسة الفنان "حامد سعيد لكي يشير بمولد مدرسة جديدة، تحمل فكر الماضي واحتياج الحاضر، واستنشاق بوادر التركيبة الاجتماعية الجديدة، في المناداة بفن خالص بعيد عن المؤثرات الخارجية، وهذه الدعوة تتبنى نفس النداءات التي نادى بها الفنان المثال "محمود مختار" في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن.. ولكن كان حامد سعيد وزملاؤه وتلاميذه ممن نادوا بالفن من أجل الحياة – والذين آمنوا بحبهم العظيم لمصر – وقد قاموا بمحاولات عديدة للتأكيد على مستوى شمولية الفنون، ولكنها كانت تميل إلى الصوفية أكثر من أن تكون قادرة على غزو الواقع وتحديد سماته ومتطلباته الأساسية، وبالرغم من سلامة الغرض وخاصيته المنفردة، كان التركيز على الفنون الإسلامية – التي تمثلت في شكل إيقاظ للحرف الفنية والبيئية والتي لها الكثير من الأثر النافع حتى يومنا هذا في الحفاظ على هذا التراث العظيم، من منطلق أن الفن الإسلامي كان فنا دنيويا يمس حياة الإنسان، بالرغم من صوفيته الدفينة في تركيبته الإنشائية وصلابته الهندسية والتركيز على علمانية الفكر التي نشأ منها الفن الإسلامي في جميع دويلات الأمة الإسلامية.

وبالرغم من الجهد الذي بذلته هذه المدرسة في المناداة بفن الحياة، وبالرغم من العثرات التي صادفت نموها وأثرها على نطاق المجتمع، وعدم مواجهة الغزوات الفنية واستيراد السلع ذات الطابع الجمالي التي يحتاجها المصريون في حياتهم اليومية، واستطراد هذه المدرسة في مفهومها المنغلق على نفسها بدون اقتحام الواقع – إلا أنها في أسوأ حالاتها قد قامت بالحفاظ على الفنون الإسلامية وأنشطة المدارس الفنية المتعددة مثل بيت السناري ووكالة الغوري وغيرها.

وقد يرجع السبب في عدم انتشارها بالشكل الشمولي، إلى غياب الأجهزة الفنية الموصلة لهذا المفهوم إلى واقع وصلب الحركة التشكيلية، وبالرغم من إنشاء المراكز المتعددة للحرف

البيئية – إلا أنها قد صادفتها الكثير من العقبات، لعدم وجود توازن بين فكـرة الفنـون التـي تعتمد على الآلة ومدى انتشار هذه الفنون داخل المجتمع، نظرا للتطورات التي حدثت بدخول مصر عصر الآلة، ومن خلال هذا المنطلق وهذا الصراع بين الحرفة والآلة انطمست مدرسة الفن والحياة، وعجزت عن مسايرة حلقات التطور وانعقدت حلبات للصراع الفني بـين كـلا المفهومين، بين فن الحياة الذي يخدم ويغطي احتياجات الإنسان، وبين فنون الحرف والحفـاظ عليها، وقد يكون السبب الرئيسي في عدم تمكن هذه المدرسة من خوض معركتهـا الحقيقيـة داخل المؤسسات الصناعية التي نشأت منذ عصر محمد علي كبداية أول إلى عصر مـا بعـد ثورة ٢٣ يوليو، ودخول مصر عصر الصناعة الآلية، وعجزها عن تغيير الـشكل النمطـي لفنون الحياة، وانصبت دعوتها فقط على المناداة بالشكل الرومانـسي بـدون إدراك الواقـع ومشاكله، وعلى النقيض من هذا فقد كانت وما زالت هذه المدرسة هي رهينة للفكـر المتقـدم الذي ينشده المجتمع بكل تاريخه الطويل.

ومع غياب الواقع بكل مشاكله، سواء منها عدم الفهم والإدراك لخطوة معنى فن الحيـاة أو عدم إدراك الاحتياج الفعلي لهذا الفن الذي يتعامل مع الحياة مباشرة.. إلا أن هذه المدرسة قد قامت بترجمة الكثير من نداءات ثورة يوليو، والنداءات الوطنية للحفاظ على تراث الوطن، والبحث عن الجديد لهذه الفنون الإرثية، ومع نشأة وزارة الثقافـة، ومـصلحة الاسـتعلامات والإرشاد القومي في الخمسينات، ومولد الحركة الفنية التشكيلية بالشكل الـشمولي – وتـدعيم الدولة لها أنشئت المراكز المتعددة التي أصبحت اليوم في غياب الوعي التنظيمي لمفهوم هـذه الفنون الحرفية تؤكد على واقع المجتمع المصري، والتي كـان مـن أثرهـا نـشأة مدرسـة الموروثات الشعبية والحركة الحديثة للفن التشكيلي في الستينيات والسبعينات.

(المدرسة الحديثة التراثية) – من ١٩٥٠ إلى ١٩٧٠:

بعد أن فجرت ثورة ٢٣ يوليو كوامن الوطنية.. وفي النصف الثاني من حركـة الفـن التشكيلي، يأتي جيل آخر قد تشبع بخلاصات الثقافة الأوربية، بفضل نظام إرسال المبعـوثين بشكل كبير في الخمسينات والستينات، مما أثر على حركة الفن، وجلب الكثير مـن وجهـات النظر الحديثة التي كانت تموج بها أوروبا.. هذا الوصل التاريخي قد أعطى للفنان الحرية في حق الاختيار، واتصاله بالحضارات والروافد الأخرى، التي ساعدته على النظرة العقلانية التي سادت التحرر الفكري والعقائدي في الحركات التشكيلية العالمية.

وفي النصف الثاني من حركة الفن التشكيلي المصري المعاصرة، أتى جيل آخر جديد، تشبع بما نادى به الرواد الأوائل من حيث النظرة القومية المتجددة، واستخلاص أشكال جديدة

غير نمطية مؤذنة بوجود مدرسة جديدة تملك ناصية الحداثـــة وزمـــام القوميـــة "أو الـــشعبية التراثية" وكلاهما ينسجان خطا واحدا نحو هدف التغيير، ومع هذه الأحداث الجديدة "ثورة ٢٣ يوليو"، ونداءات القومية العربية والاستقلال، وما طرحته الثـــورة المـــصرية مـــن ســـلبيات وإيجابيات.. عاش جيل الوسط والجيل الثالث من الفنانين التشكيليين (وزملائهم من المثقفـــين في فروع الفنون الأخرى) فترة خصبة من تاريخ التطور الاجتماعي والـــسياسي ممـــا دفـــع بمفهوم التشكيلي إلى تحقيق بعث لمفهوم جديد فيه من خلال زوايا عديدة طرحتهـــا ظـــروف التغيير الاجتماعي والنمو الثوري.. وبالرغم من أن هذه الحركـــة كانـــت حبيـــسة جـــدران المعارض والمتاحف، ولم تتح لها فرصة المشاركة العامة في الشارع المـــصري، إلا – أنهـــا تمثل حركة نمو جديدة نحو تحقيق رؤية محددة لمفهوم التراث والقضايا الاجتماعية المتعـــددة، غير التي انفرد بها جيل الرواد من حيث الشكل وليس المضمون، باحثين في دروب المعرفـــة الإنسانية شرقا وغربا، نحو إيجاد صيغة جديدة لشكل وملامح الرؤية المصرية الحديثـــة فـــي الفن التشكيلي، وإيجاد صياغة ملائمة لأحداث القرن العشرين، من خلال محاولة جادة مـــنهم لفهم عميق لما تضمنته الإرثية الثقافية على أرض الوطن من حضارات عديـــدة ومتراميـــة، وللكشف عن هذه الحقيقة التي تميزت بها مصر طوال تاريخها الطويـــل بكـــل الحـــضارات المتعاقبة عليها، والتي نبتت بها وغيرت أشكالها وأنماطها بالرغم من الغزو الثقـــافي والفنـــي المتتالي عليها.

ولا شك أن المحاولة مازالت مستمرة مع هذا الجيل الذي عاش أحداث التغيير التاريخي الخطير في مفهوم "ماكنيزمات" الفن أو "آليات الإبداع" وطاقاته الجديدة التي ســـاعدت علـــى تغيير سمات القرن العشرين، ومع جيل الستينات والسبعينات وما سوف يلاقيه جيل الثمانينات والتسعينات يأتي نفس التحول التاريخي الذي طرأ على متغيرات ملامح القرن العشرين، وهو نفس الزمن الذي سوف يتحدد معه.. من نحن؟.. وإلى أين؟.. مع هذا الحمل الإرثي العظـــيم، والذي في نفس الوقت – يقتضي أن ندرك مفهوم التطور بالشكل العلمـــي الجديـــد، ولـــيس بالشكل العاطفي المطروح حاليًا على ساحة الحركة الفنية في مصر والعالم العربي.

وبالرغم من النداءات المتكررة، والمغالطات في مفهوم التراث، والعودة إلـــى الرؤيـــة الوسيطة في مفهوم الفن.. يضرب هذا الجبل اليوم المثل الحر والحي في التأكيد على مفهـــوم الخلاصات التراثية، مستبعدًا قفي ذلك أفكار مدرسة الجيل الأول في نداءاتها، ومفهوم التراث العيني بالنسبة لها، وآخذا الحيطة من نداءات جيل الوسط في مفهوم الإرث الثقافي، واستخدام الرموز الشعبية المباشرة.. وتتحول هذه المضامين الفنية إلى لغة الشكل واحترام مفهوم الفن، والابتعاد عن المباشرة السطحية في مفهوم الأشكال التراثية المرئية بالنظرة العادية.

ولا أعتقد أن هناك من يلغي تراثا لحساب تراث آخر.. لمجرد مفهوم الانتماء فحسب.. فإن ما يحدث اليوم على سطح القمر والكواكب الأخرى، من حق الفنان المصري والعربي أن يعايشه ويتأثر به.. هذا إذا أدركنا أن تراث الأمم والشعوب.. هو إرث ليس له ملكية شعوبية.. بقدر ما هو ملك للشعوب جمعاء.

ومن حق الشعوب الأخرى أن تتأثر به وتتفاعل معه.. هذا من جانب.. ومن الجانب الآخر.. لا يمكنها أن تتناسى تراثها وإمكانياتها وظرفها المتاحة.. حيث أن التراث الحقيقي للأمم والشعوب هو الإرث الحر والغناء الفكري داخل أحاسيس الفنان نفسه.

الرؤية الفكرية هي إحدى سمات العصر الحديث – نظرًا لكثرة ما صنعه الإنسان تلبية لاحتياجات عصره من العلوم والفنون، من خلال مسيرته الحضارية – وعلم الاتصال – وعلوم الرؤية وعلم السيبرناطيقية – هي أحد مكونات ثقافة الإنسان العصرية، وقد تختلف رؤية إنسان عن إنسان آخر بما يتوافر له من التدريب الجيد على قانون الرؤية – سواء رؤية جمالية عالية أم رؤية حياتية، والرؤية الفنية التشكيلية لا تأتي إلا بالتدريب الذهني أو العقلاني من خلال مقاييس محددة، وتدريبات معملية مقننة.

ولتوضيح هذا لا بد لنا من قراءة فكرية لمفهوم الرؤية أولا، ولاستبعاد رؤية العين (جهاز الإبصار) كعامل مساعد للرؤية الفكرية، أن تكامل هذه العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة والتجريبية يعتبر من أهم النزعات الرائدة في القرن العشرين من جانب تكامل المعرفة وعلى الأخص في مجالات الرؤية والتي تداخلت فيها الأوضاع العلمية الأساسية لعلوم الفيزياء الإستاتيكية، علوم الرياضة البحتة، والمنطق الرياضي، فسيولوجيا النشاط الإنساني، نظريات التحكم الآلي في مجال البرمجة الحسابية الإلكترونية.

وقد تخطئ العين في مجال الرؤية بمثال (رؤية السراب) أنه من خلال رؤيتنا له فهو رؤية حقيقة – ولكن عندما يدرك العقل أنه ليس الحقيقة يكتشف العقل أن العين لم تصب هدفها، وهذا هو الفرق بين الرؤية الخادعة والحقيقة، ودائما كان العقل هو المحرك الحقيقي للرؤية الإبصارية وبدونه لا يمكننا أن نقرأ الأشياء أو نستدل عليها أو نراها – إذ تكمن العلاقة الحقيقية في مدركات العقل، والعقل هو الذي يرى الأشياء من خلال عامل مساعد آخر هو جهاز الإبصار أو (عدسة العين)، والعقل هو الذي يحلل ويقنن الماديات والمعنويات، ويحرك عدسة العين في اتجاه الرؤية المطلوبة، أي أنه آلة تصوير تتحرك من خلال يد إنسان، وسراب العقل وسراب الفكر يحتاج منا إلى الكثير من المدركات الواعية، لتقنين قدرة العقل وتأثيره على مجرات الرؤية الفكرية، ولدينا الكثير من الأمثلة الشعبية (مثل عمى القلب)، و(عمى البصيرة)، التي تخضع لنظريات الإدراك الحسي والإدراك العصبي.

دأبت الشعوب الراغبة في التقدم أو التي تنحو إلى التطور على تدريب العين (جهاز الإبصار) على الرؤية الفكرية السليمة، وأنشأت معامل للتدريب على أحدث الوسائل – لتدريب العقل على الرؤية الفكرية في مدارسها وكلياتها، وعلى الأخص في الكليات الفنية، ولكن الشعوب المتخلفة والنامية لم تدرك هذه الحقيقة العصرية وأهمية تدريب رؤية الإنسان، والارتقاء بها إلى عالم مرئي جديد يخضع لتقنين العصر وأفكاره.

فعجز الإنسان عن رؤية الحقيقة، واستخدم عدسة العين لرؤية الأشياء الواقعة في محيط نظره وأحبطت فيه قدرات الرؤية الفكرية التي تجعله قادرا على تحدي الواقع وإنشاء عالم جديد طبقا لمفهوم الرؤية العصرية، وإذا ارتقت الشعوب بأحاسيسها إلى المستوى الحضاري، أتيح لها بالتالي قدرات الحس العالية في مفهوم الجمال، وتنشأ منها السلوكيات الجمالية والتي اعترت من أهم علوم التربية في رقي فكر الإنسان.

هذا الارتباط بين الرؤية الفكرية والفن التشكيلي يكمن في أن الفنون التشكيلية هي من أهم الفنون المرئية المرتبطة ارتباطا عضويًا بعالم المرئيات أو التصورات – مما جعل هذا البناء العضوي بينها وبين جهاز الإبصار أمرًا يدخل في نطاق (العين وقدراتها المرئية) وبالشكل العام أو التفكير السائد – أو الرؤية العادية، ظل هذا الارتباط بالنسبة، لجهاز الإبصار" ملتصقا بمفهوم رؤية العين التي تحدد في مجالها قدرة الإبصار.

والفنون التشكيلية في بعض العصور تتجه ناحية التسجيل التقريري لحياة الإنسان – وهذه النزعة هي نزعة معاداة العقل التي صاحبت كثيرًا من الفنانين التشكيلين عندما كان الفن تحت وطأة السلطة والسيطرة العقائدية، وهذه النزعة في حد ذاتها لم تكن مقصودة بالشكل المباشر وأنها لم تخضع للضغوط الفكرية، ولكن كان الفكر في ذلك العصر غير ناضج بالتفكير العلماني – مما أدى إلى تخلف الفن التشكيلي وخضوعه للمفاهيم العادية – وظل ثابتا إبان فترة منية كبيرة من قبل عصر النهضة الأوربية إلى مرحلة الثورة التكنولوجية.

وبانفتاح عصر حرية التعبير الفني، خرج الفنان من بوتقة السيطرة عليه وعلى أفكاره وأحلامه، وعدم التزامه بتسجيل الحياة اليومية الرتيبة المملة – إلى عالم جديد وآفاق أرحب.

أن الحرية العقلانية في مجال الفن التشكيلي في حدود الرؤية الفكرية – التي سادت في بداية القرن العشرين، قد فتحت التنبؤات الشكلية الطرازية – والفرق هنا بن الفن واللافن، هو قدرة الفنان على الإبصار العقلي لخلق عالم جديد لا يوجد له مرادف في الطبيعة، وهذا الفرق بين صناعة الفن والفن نفسه، فالأول ينحو نحو إجادة حرفية الرسم في تقليد الطبيعة أو رسمها، أو الانحراف بها إلى ما يشبه الطبيعة، ونقل الطبيعة أو تمثيلها سواء بالتشبيه بها أو إقرارها ولم يعد هذا فنا يحتذى في القرى العشرين، نظرا للتغيرات الفكرية التي طرأت على الرؤية الفكرية، وعلى التصورات التي تعيش في خيال وعقل الفنان في اكتشاف واقع جديد لا تحده الرؤية العادية، إن اكتشاف الإنسان لميكانيزمات الإبداع الفني، وقوانين الإدراك الحسي والعقلي هو اكتشاف عمق بصيرة الرؤية العقلية للفنان، وبرمجة العمليات المصاحبة للإبداع الفني، وقانون الحواس، واكتشاف أبعاد الرؤية التخيلية – كل هذه العلوم الجديدة لا شك أنها ساعدت الفنان التشكيلي على إدراك رؤيته الفكرية في القرن العشرين.

تظل المعرفة العادية قاصرة على مفاهيم إدراكية بسيطة، يتوارثها الإنسان جيلا بعد جيل، والكثير منا يدركون أن عمق المعرفة والإدراك البشري للبصيرة المرئية في حاجة ماسة دائما إلى تركيبة عقلية مركبة، قادرة على استيعاب الأشياء، ورؤيتها رؤية سليمة، بغية التأكيد على أن الفن هو إحدى التركيبات العقلية القادرة على فهم الواقع وتحقيق المستقبل، وبدون هذه الرؤية المركبة في حياة الإنسان، يظل الإنسان بعيدا عن الرغبة الطموحية في كسر حاجز الرؤية العقلية العادية، والتي تكون عاجزة في كثير من حالاتها أن تتحدى الواقع وتفجر ينابيع الشعور الإنساني الدفين من أجل صناعة المستقبل.

وقد كان العقل البشري هو محور هذا التلاقي على مر العصور حتى يومنا هذا، محققا للإنسان احتياجه المادي والمعنوي، فصنع الإنسان كل ما يتعلق من احتياج معيشي من أدوات وأفكار على قدر مسيرته المحدودة بزمانه ومكانه.

وبالرغم من هذا فقد فجر الإنسان الفنان أكبر قضية عرفنا القرن العشرين، وهي غزو الفضاء والانتصار العلمي والفني، وأصبح العقل هو أحد الرموز الأساسية، والعلامة البارزة على جبين هذا العصر في القرن العشرين،.. هذه المحاور الأساسية التي يدور حولها عقل الإنسان بكل معارفه السابقة واللاحقة.

وعندما تتعثر مسيرة الإنسان في التقدم، أو يصيب عقله الركود، لا يمكن أن يحقق ميزة التقدم، وتتخلف الشعوب طبقًا لقدراتها العقلية، أو عدم تمكنها من مسايرة العصر، وأن تقبل التحدي في صنع حضارة جديدة لها شكلها ولونها الجديد.

وعندما يدمر العقل صانع الأفكار والمعجزات البشرية، يعجز عن ملاحقة العالم المتقدم في أفكاره وفنه، فالعقل هنا هو محور القوة الدافعة للجنس البشري.

والمستقبل هو نتاج لرغبة الإنسان في اجتياز حدود المعرفة الموقوتة بالواقع، التي يتجمد معها الواقع، ويصير العقل غير قادر على بث الفكر الحر الذي يحمل صفة الإبداع والابتكار، فتفتقر الحياة، وتظلم السماء، وتنعكس هذه الظلمة العقلية حتى يعجز عن رؤية نفسه، وما الحضارة إلا إبداعا في كل شيء في حياة الإنسان، وهي حصيلة مجموعة إبداعات الفرد التي تحقق للإنسان حياة أفضل وكرامة أقوى تعينه على مسيرة الحياة.

وعلى النقيض من هذا الفقر الفكري: وهو الحالة المرضية المستعصية التـي تـصيب المجتمعات المغلقة على نفسها، ذات الحدود الفكرية الضيقة والموروثة.

وما الفن إلا حركة دائبة مستمرة للعملية الإبداعية، أي بالمعنى الأسلم "العملية العقليـة" التي تمنح الإنسان وجودا غير هذا الوجود الواقعي الضيق المحدود، وتحطم هذه الوجـدانيات الموروثة والضعيفة التي لا تمنح الإنسان غير الذل والهوان عند السلفيين الذين حـددوا نمـو المجتمع وتطوره، وبثوا وجدانيات التخلف ومشاعر السطحية التي أضعفت الإنسان وغربتـه عن الحقيقة وعطلت نموه العقلي.

وقد يظن البعض منا أن الفن والفن التشكيلي على وجه الخصوص هو في منـأى عـن الفكر أو عقلانية الفكر، ولذلك نرى الإفراط والبذخ في ترويج الوجدانيات الـسطحية داخـل المجتمعات المتخلفة، ويظنون أنهم أكثر الشعوب فهما للنمو الوجداني عنـد الإنـسان، ولـو تحسسنا بالقدر الكافي أبسط المفاهيم الإدراكية، سنجد أن الوجدان أو الشعور الإنـساني هـو النتاج الفعلي للعملية العقلية، وقديما فصلوا الفكر عن الـشعور الوجـداني، وتركـوا للحـس الغامض بدون تدخل العقل، ونرى هذا الإفراط والبذخ في المبالغة في أهمية الشعور الوجداني في الثقافات اللاصناعية التي ترى أنها أكثر الشعوب فهما للشعور الوجداني عند الإنسان.

ولو علمنا أن وجدان الإنسان في القرن العشرين، هو نتاج للعملية العقلية، لمـا دأبـت البشرية على هذا الإفراط المزمن في التركيز على الشعور الوجداني الضعيف، ورومانـسية القرون الوسطى، علما بأن كل عصر له وجدانياته وأفكاره، فلا بد لنا من إعادة تفكيرنا بشكل حاد نحو تقييم الشعور الإنساني بجملته، تخوفا من أن نضل المستقبل، ونعيش فـي غيبوبـة عصور الظلام.

والإدراك البسيط لمفهوم الوجدانية في العصر الحديث، هي نتـاج للمـشاعر العقليـة الواعية وحسابات للحس الإنساني المحسوب بالشكل العلمي الذي يسمح لنا بمفهـوم قـدراتنا ووجداننا، حيث قد أدرك الإنسان أن العلم هو اكتشاف لرغبات الإنسان الوجدانيـة، وتحقيقـا لهذه الرغبات "الميتافيزيقية" لم يعد الفن والعلم شيئين متناقضين، بل على العكس من هذا، فإن التلاحم بينهما صار وشيكا وأمرا من الأمور الهامة، لأنه إذا كان العلم هو مكتـشف المـادة، فالفن أيضا مكتشف الشعور العقلاني للإنسان الذي اصطلحنا عليه "بالشعور الوجـداني فـي العصور السالفة".

والعقل هنا هو الركيزة الدافعة في عملية الخلق الفني "الابتكار" ويـأتي الإبـداع فـي المرحلة الثانية، ومسيرة العقل في تجربة الفن التشكيلي في القرن العشرين، هي ظاهرة فـي

حاجة ماسة إلى فهمها والتأكيد عليها، وعلى الأخص في مجتمعاتنا العربية، والتي هـــي فـــي شديد الحاجة إلى ممارسة العقل، نظرا لخطورة المعبر التاريخي الخطير الذي نمر به.

إن صحوة العقل لا بد لها من أن تقوم أولا على التعبير الحر الخالص والصادق، بدون وضع حدود ضيقة أو مفاهيم لهذه الحرية، لأن حرية الإبداع للعقل هـــي الحريـــة الـــصادقة والنابعة من أصالة الفكر الإنساني، واحتياجه الشديد إلى هذه المكونات الإبداعية، لكي تثمـــر وتعيش في ظل التنفس الطبيعي للحرية.

وعلينا مراجعة كل ما تعلمناه من موروثات سلوكية أو فكرية قد طرأت علـــى أفكارنـــا وعقائدنا من سلوكيات قد تكون غير نافعة وبالية مدمرة لفكرنا ولعقلانية الرؤية السليمة، ولكي يتم حساب هذه المكونات الإرثية عن قدرتها ومدى صلاحيتها أولا في حقل الثقافـــة والفـــن، علينا أن نضع أفكارا جديدة تكون قادرة على اقتحام هذا الزمان "الجديد" لما له مـــن أشـــكال جديدة وسلوكيات أخرى قد تكون غابت عنا وعن الكثير منا.

فقضية الفن التشكيلي – في المجتمع العربي – هي أننا في أشد الحاجة إلى دراسة هذا الواقع لكي نتمكن من إدراك مفهوم الفن أولا... هذا ما نحن في حاجة إليه، في ظل الظروف الحتمية التي نمر بها، بغية الوصول إلى مفاهيم جديدة للثقافة والفن في القرن العشرين، ونحن لسنا على مبعدة عن هذه المدارك العقلية التي من خلالها نؤكد العملية الفنية، وقدر احتياجنـــا للابتكار والإبداع الذي غاب عنا طوال قرون عديدة مضت، وبعد أن كنا صناع حضارة، كان أول ما فيها هو احترام الإبداع الفكري والفني والعلمي، ولولا هذا الإبداع ما كتب التاريخ أننا أصحاب حضارة علمت الإنسان ما هو جديد على الآخرين، فمن خلال هذا المنطلق، منطلـــق الإبداع والتركيز على المبدعين، استطعنا إعطاءهم الفرصة الكاملة لتحقيق مجتمع جديد وشكل جديد لحياة الإنسان.

ولا بد لنا من أن نتفهم الفرق بين فنون الزينة، وفنون الإبداع الرائدة التي تحدد شـــكل ونظام المجتمع، وتدفعه إلى التقدم والرقي، لن صناع الحضارة لا يمكن أن تقوم لها قائمة إلا بالثقافة والفن، وبالقدر الكافي لمعرفة مضمون الفن الذي يعطي للشعوب والأمم الغذاء القـــادر على تحديد شكل واتجاه مسيرة الإنسان.

فالفن إذا ليس انعكاسا للواقع، أو انعكاسا للبيئة الجغرافية والمناخية المحيطة بنا، ولكنـــه النظرة المستقبلية لنمط الحياة الجديدة التي ينشدها الإنسان فـــي احتـــواء الرؤيـــة المـــستقبلية لوجوده، فالتأثير المناخي والبيئي والعقائدي أمر من الأمور التي قيلت فـــي صـــدد المعرفـــة وسرعة الاتصال الإعلامي على الكرة الأرضية، والتي ساعدت على اتساع رقعـــة المعرفـــة

الإنسانية فمن منا اليوم يكون غير قادر على رصد المعرفة في قارة غير القارة التي نعيش فيها، أن التلاحم الفكري بين الإنسان وأخيه الإنسان قد حدد شكل المعرفة الإنسانية التي قد تكون في عصر من العصور القديمة غير متاحة، وذلك أن فرضية العلم والمعرفة في القرن العشرين هي الناتج الحقيقي الذي يعتمد عليه الفنان والمثقف في هذا القرن، وإذا سمحنا بتغلغل هذه المعارف الجديدة في حياتنا، لا شك أنها سوف تساعدنا على فهم واقع الحياة في القرن العشرين.

وعلينا أن ندرك أن فن اليوم يختلف عن فن الأمس، ليس من حيث الجوهر ولكن من حيث الشكل الذي يتغير مع استمراره فليتغير المضمون أيضا.

هذا الأمر يحتاج منا إلى الكثير من الوعي والفهم لمكونات تراثنا إذا أردنا أن نفهمه بالشكل العلمي تحت إطار الفهم المنهجي والبحث عن القيمة الفنية.

والفن التشكيلي المعاصر في – القرن العشرين – يصعب على الإنسان العادي اليوم فهمه وإدراكه لما له من ملامح الغربة في شكله ومضمونه، ويزداد يوما بعد يوم غربة واستغرابًا للجموع البشرية، بالرغم من أن لغة الشكل هي أبسط اللغات في فهمها وإدراكها، لأنها تحمل رمزًا مباشرًا مثل اللغة اللفظية ذات المدلولات المعروفة والمقروءة وأجرومية متفق عليها، وهنا تكمن مشكلة الفن التشكيلي والغربة الجماهيرية، وغياب المدلولات العقلية مثل الفن الكنسي في أوروبا عندما اختفى العقل، وكان البديل له العين المرئية والتفسير السردي واللفظي سائدا لما يقرب منذ ألف عام في هذه التعبيرات اللغوية المقروءة في الفن التشكيلي.

فلغة الفن التشكيلي خرجت من طوق المعرفة اللفظية، وخلقت لها لغتها الأصلية التي تعبر عنها، كما كانت عليه في الفنون القديمة والحضارات التي تثبتت تاريخ المعرفة الإنسانية وتستهدف متعة العقل وليس هذه بالأحاسيس الاجتماعية، إلا أنها أحاسيس عقلية مثيرة لمتعة العقل.

والفن الحديث يدخل تحت إطار التفاعلات والذهنية للحس الوجداني المتطور، وهي التي مهدت للعقل البشري من غزو الفضاء والكواكب، وهذا غير ما يحدث في غياب العقل.

والعقلانية في الفن التشكيلي في المجتمعات الزراعية المتخلفة التي تمارس العمل اليدوي، والمتعة الحسية المادية الزائلة، تصبو دائما إلى التعلق بإرثها القديم، بغية الالتصاق به، وتخوفا من الضياع والشعور بعدم القدرة على خوض المسيرة الحضارية، فيتغلغل في النفوس الشعور بالضعف والهوان، وينخر التخلف في عقل الإنسان محولا إياه إلى صورة

أخرى من الماضي، ويصبح غير قادر على مسايرة متطلبات العقل ومفهومات الإدراك العالي لمضمون العقلانية في الفن والثقافة بالشكل العام.

وما يهمنا هو كيف نستخدم العقل في الفن التشكيلي؟

أولا، لا بد أن ندرك بأي لغة نحن نتكلم، إذا كانت لغة الشكل اللفظي هي اللغة السائدة في مجريات الفن التشكيلي العربي، فلا بد لنا من التأكد أولا حول فاعلية هذه اللغة، وهل هي قادرة على توصيل الفن للإنسان بشكل عام، يبدو من الإحصاء الواقعي لحركة الفن التشكيلي العربي أنها لم تحقق مزيدا من المعرفة أكثر من الواقع لنفسه، وعدم التفاعل الجماهيري هنا ليس لغربة الفنان وتقنياته المتعددة، بل لقصر قدرة الفنان في محادثة الإنسان العربي باللغة التي يحس بها، وليست اللغة السهلة المقروءة كما أوضحت سلفا.

ويظل الإنسان محملا بأفكاره التي تعلمها منذ نعومة أظفاره حول مفاهيم موروثة بأن الفن التشكيلي لا بد أن يكون مطابقا للواقع، والمقصود هنا بالواقع هو الرؤية البصرية العادية، أو هو ازدراء النموذج الاجتماعي ونبذ التفكير الأخلاقي من أساسه، لأن مضمون الشكلية في الفن التشكيلي ليست إلا نقيضا للفكرة الموضوعية في مسألة الفن، ولقد ثبتت صحة هذا بأن التفسير كان مفتعلا وخادعا.

فرؤية الشكل في الواقع من خلال منظار الرؤية العقلية، تختلف تماما عن رؤية الشكل بالنسبة للرؤية البصرية العادية "الرؤية الغير عقلية". وهنا يكتمل الاختلاف بين كلتا الرؤيتين، ففي الرؤية الأولى العقلية، نرى استخداما وافرا للمجهود الذهني والعقلي، مع استخدامه للمدارك والادراكات التي تساعده على هذه الرؤية العقلية، أو بالمعنى الشامل رؤية البصيرة وليس رؤية العين، وإذا أردنا أن نتأكد من هذا علينا أولا إدراك أن السراب نراه وليس هو بالحقيقة، فإذا ليست كل الأشياء التي تراها العين هي الحقيقة نفسها، أم رؤية المضمون مع الفكرة، أو رؤية الشكل ومضمونه – فليس هناك شكل بدون مضمون ومضمون بدون شكل.

وقد تختلف الرؤية الفكرية من إنسان إلى إنسان، ولكن تظل هناك حقيقة واحدة هي أن مضمون الرؤية الفكرية "أو الرؤية العقلية" يختلف من فنان إلى فنان، حتى ولو توحدت أفكارهما، فيظل الشكل المعبر عن المضمون هو الحين الفاصل بين فنان وفنان، وبهذا يتغير الفن وتنوع في ثرائه، واختلف في أشكاله وأنماطه المتعددة عبر العصور والأزمنة، والرؤية العقلية هي التي حددت اختلافات شكل الحضارات عن بعضها، ولولا هذه الاختلافات لسارت الحياة على نمط واحد، وقد تعجز عن إدراك رؤيا ومعالم أخرى تساعد على ثراء أفكار الحياة الإنسانية بتنوعاتها الفكرية المتعددة.

أريد أن أشرح للإنسان العربي ما قد يعترينا من صعوبات في فهم حقيقة الفــن، ولغــة الفن التشكيلي على الأخص، وأن نتخلص من كثير من الرؤى الساذجة التي تعلمناها من تأثرنا بمفاهيم أوروبية ساقطة من مراحل التطور العالمي، أصحبت تلازمنــا بــالرغم مــن عــدم ملاءمتها لحياتنا، وبعدها عن الشعور الوجداني العقلاني لمفهوم الفن التشكيلي وقدرة الحضارة الإسلامية والعربية على مر العصور لما كان لها من شأن في المنطقة العربية، وبما قدمته من معارف ورؤى عقلانية لمفهوم الفن، وعلى الأخص الفن الهندسي الذي يتبع أهــم نظريــات العقل، ويخضع لمفهوم الرؤية للطبيعة من خلال نظام هندسي بيولوجي مقنن، وأضاف هــذا الفن العقلاني إلى موسوعة العالم المتقدم أرقى فن هندسي عرفه العالم، واحترم العقل العربي روح العقل وقدرته الخلاقة.

وبذلك قد عالجت حضارتنا نقاطا كثيرة في صلب وجوهر الحياة الإنسانية، ولذا يجــب علينا اليوم أن ندرك القيمة التاريخية لمفهوم فنونا الإسلامية والشرقية – على وجه الأخص – وإدراك أحدث ما أنتجه العصر الحديث من فنون معاصرة غيرت وجه التاريخ علــى الكــرة الأرضية.

ولعل هذه المحاولة منا سوف تحدد حلا جذريا لهذا التناقض بين وجــداننا المــوروث ووجداننا العقلي الذي يرى الحياة برؤية عقلية جديدة، أن هذا التناقض الناتج من كلا الرؤيتين لا بد له من تحديد معالم الطريق، والطريق إلى إيجاد فن وثقافة وتحقيق رغبة الإنسان العربي الذي يعيش في هذه الظروف والتعبير عنها وعن تناقضها ومستقبلها في نفس الوقت.

وخوفا من الاستغراق في وجهة نظر واحدة ضيقة الحدود والأفق، قد تغلق علينا الرؤى الأخرى، وتبعدنا عن العالم الحر القادر على تحيق مستقبل الإنسانية جمعا وتعزلنا بكــل مــا نملكه من قدرات موروثة ومستقبلية عن حلبة الصراع الحضاري، وخوفا من الاســتغراق ف وجهة نظر واحدة، وعدم هضم وجهات النظر الأخرى، مما سوف يؤدي إلى إصابتنا بالعزلة الثقافية، وبعدنا عن مفاهيم العصر التي تغيرت منذ القرن التاسع عــشر والقــرن العــشرين، وتخفوا من الانغلاق على أنفسنا.

*** المحور الأول:**

بدأت الحركة التشكيلية المصرية على يد رائدها الفنان المثال "محمود مختار" ابن مصر البار، الذي جسد أفكار الأمة من خلال معطيات الإرثية، وحمل لواء الفن وحقق أول تجسيد للشخصية المصرية الحديثة، محققا بذلك قيما جمالية عالية سوف تظل نبراسا وهدى للآخرين.

وعلى مدى أكثر من نصف قرن من تاريخ الحركة التشكيلية، تجني مصر والحركة التشكيلية ثمارها في فن النحت، على يد أبنائها من النحاتين المعاصرين.

وإذا كان الفنان المثال "محمود مختار" قد جسم في منحوتاته ونصبه القومية الوعي الوطني في أدق مراحل النضال الثوري في تاريخ مصر فقد أبدع مختار لمصر الكثير من النصب القومية وغيرها من الأعمال النحتية الجديرة بالدراسة والبحث.

كان مختار قد فجر ينابيع النحت المصري المعاصر بمحاولاته العديدة في إعادة الصياغة الفنية لمفهوم النحت المصري المعاصر، باعتماده على القواعد الراسخة والثابتة للنحت المصري القديم، التي علمته مصر الفرعونية للعالم، فأقامت أكبر النصب والأعمال النحتية الصريحة، التي رسخت أول قواعد فن النحت في العالم.

بهذا واجه مختار موقفا من أخطر المواقف تاريخيا، وهو إيجاد الوصل التاريخي بين حضارتين من أكبر الحضارات، حضارة مصر القديمة، وحضارة القرن العشرين بكل ثقلها ومحاورها المتعددة وغربتها عن المفاهيم والمدارك العادية للإنسان صاحب الموروثات التقليدية.. وكان على مختار أن يحد موقفه الفني في هذا التلاحم الحضاري بدون فقدان للهوية المصرية ذات السمة الحضارية القديمة، والمحملة بهذا الإرث العظيم، وعلى الأخص في مجال النحت الذي فاق قدرة الإنسان العادي والممثلة في هذه الأعمال الضخمة التي تركها الأجداد للأحفاد.

وللحق أن يقال أن موقف الفنان هنا ليس هو بالموقف الفردي في قبول أو رفض المسلمات الإرثية بدون وعي كامل، ومن واقع أن المطروح على الساحة الثقافية في بداية القرن العشرين على أرض مصر وترابها، ليس هو بالموقف الفردي – ومن واقع أن المطروح وحتمية التطور، في الصراع الفكري لمتطلبات الإنسان – وأن الفترة الزمنية هي

التي تحدد شكل الصياغة الفنية المطلوبة من خلال التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتي ينتج منها شكل الصياغة للهوية الفنية.

وقد حاول مختار البعد عن التقليد لأي من التيارات الثقافية والفنية الوافدة – ولم تظهر في أعماله أي محاولة للتأثر بجملة هذه المداس المعاصرة في بداية القرن العشرين، والتي أبدعت طلاسم جديدة على المجتمع العالمي، والتي نادت بالرؤية الإبداعية الفردية، والبحث عن ذات الفنان داخل مجتمعه وليس العكس.

وكان مختار محددا لمضمون الهوية المصرية في محاولته الدائبة في البعد عن التقليد الأعمى لأي من التيارات الثقافية الوافدة – وكان رفضه واضحا بعدم الاندماج في جلبة التيارات الحديثة للفن والثقافة بالشكل العام، والتي عايشها مختار في بداية ومطلع القرن العشرين في أوربا، ورفض أن يذوب تاريخ أمته وحضارتها في صيغ التقاليد والانغماس في هذه الموجات المتلاحقة بدون فهم لها، والتي كان من الصعب تحديد هويتها إلا بعد مضي ربع قرن من الزمان عليها.

لقد أبى مختار أن يجتاز هذه المرحلة الدقيقة – أو بالمعنى الأصح لم يكن الفكر العالمي والأفكار الأخرى مطروحة على الساحة السياسية والثقافية في ذلك الوقت.. بل على العكس من هذا، لقد جاءت ثورة ١٩ وفجرت معها الشعور الوقتي والاستقلال وجاء معها الاحتكاك الدولي سياسيا وثقافيا، والذي بدأ منذ عصر محمد علي وعصر التراجم الأوروبية العديدة والبعثات إلى الخارج للاستفادة من العلوم المتقدمة.

وإذا كانت ثورة ١٩ هي الثورة الأم التي جسدت شكل الهوية المصرية، فقد جاء معها الالتحام الوجداني للشعب في النظرة إلى تراثه وتحديد ملامح وطنه، ورعاية الاتجاهات الأخرى في المجالات الثقافية والأدبية، التي جاوزت التأثر بهذه التيارات الوافدة للاستفادة منها كتجربة إنسانية جديدة – ولكن على العكس من هذا انفرد مختار بوجدانية الالتصاق بالتراث المصري القديم منفردًا عن بعض زملائه في حقول الثقافية الأخرى والفن بالميل الجارف والتقليد الأعمى للفنون الأوروبية الساقطة، ومفاهيم الرؤيا التشكيلية المدرسية التي صاحبتهم مع عودتهم إلى أرض الوطن.

ومهما اختلفنا مع مختار في كيفية النظرة "الميثولوجية" – إلا أنه قد جاوز الخطأ في الوقوع في خضم التلاحم مع التيارات الفنية الحديثة التي اجتاحت مراكز الحركة الفنية والثقافية في أوربا في بدايات القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر، والتي رسخت الكثير من الأفكار الجديدة لمفهوم الفن.. والتي غيرت مجريات الفن في القرن العشرين – وحددت

شكل الهوية العالمية لشكل الفن على الكرة الأرضية، والتي صاحبتها متغيرات فكرية وتكنولوجية ساعدت على غربة الفن بالنسبة للمفاهيم العادية، والتي خرجت منها الكثير من المدارس الفنية التي ما زالت تؤثر في البعض ليومنا هذا.. ومن هذا المنطلق لا بد من إدراك – أنه لا يوجد تغيير من أجل التغيير – بدون وجود مسببات للتغيير تحقق المطلوب منه.

وإذا رصدنا المتغيرات الاجتماعية لشكل المجتمع، وقمنا برصد حصيلة هذه المتغيرات لأمكننا إدراك كيفية التفاعل في أسلوب وحياة الإنسان.. ولذا علينا أن نقر أن هذا التغيير أصلا لم يكن مطروحا على الساحة الثقافية والفنية والسياسية – بقدر ما هو تأكيد على بروز الشخصية المصرية في ذلك الوقت، نظرا لغياب حكم الشعب ووجود الاستعمار وغيره من الطبقات الأرستقراطية التي كانت تدين بالولاء للمستعمر وليس لمصر.

*** المحور الثاني:**

ومع النمو الاجتماعي والتطور العالمي لكثير من الأفكار السائدة والمستقرة – وعلى الأخص قبل وبعد ثورة ٢٣ يوليه – وبكل سلبياتها وإيجابياتها – يأتي الفنان المثال "جمال السجيني" بتفجير طاقاته المتعددة في فن التجسيم – وعلى الأخص في أعماله النحاسية المطروقة ليمثل مرحلة أخرى من مراحل فن النحت في مصر، ومحورا آخر جديدًا على شكل ومتغيرات الحركة التشكيلية من النضال الثوري في تاريخ مصر.. وللحق يقال إنه قد قدم لمصر الكثير من الأعمال النحتية الميدانية "الصرحية" التي لم يحظ بها الشارع المصري بعد، وعلى العكس من هذا – لقد كانت مرحلة مختار هي مرحلة النصب العديدة والأعمال الميدانية المتعددة.. بينما نرى بعد ثورة ٢٣ يوليو هذا الإجحاف الصارخ في الشارع المصري، وهي فترة محكوم عليها بالركود، التي سادت الأعمال الميدانية فترة طويلة إلى يومنا هذا، وبالرغم من أن المثال جمال السجيني قد جسد أفكار رجل الشارع المصري في منحوتاته الوطنية والقومية تجسيدا عظيمًا تعبر عن مرحلة دقيقة من مراحل الاستقلال، بالإضافة إلى التعبير عن الرغبات الجامحة نحو مفهوم الحرية ونداءات الثورة الاجتماعية لنضال الشعوب، ومحاولة منه لاستجلاب عناصر جديدة في فن النحت حول الموروثات الشعبية.

ولا شك أن ما تركه جمال السجيني، إنما هو ثمرة ناضجة من أحداث مصر – بالرغم من أنها ما زالت حبيسة الجدران المتحفية إلى اليوم، أفلم يكن السجيني وزملاؤه الآخرون جديرين بنشر أعمالهم في ساحات مصر؟

وقد ركز جمال السجيني على استيعاب الرموز الشعبية متضامنا معها، مع الأخذ في الاعتبار القراءة التفسيرية لمفهوم النحت المقروء.. وقد فرضت موضوعاته القومية والوطنية

في أعماله النحاسية تقاربًا بينه وبين المواطن، حيث رأي نفسه لأول مرة في أعماله، وبـــذلك يكون السجيني قد حقق تقاربا وازدواجًا لمفهوم القومية في النحت.

وهنا تقترب الهوية المصرية لفن النحت من الاكتمال في أعمـــال مختـــار والـــسجيني، ويظل هناك تساؤل عن ما قدمه مختار والسجيني، وجيلهما، وما لم يتمكنوا من تقديمه تاركين هذا الحمل والمسئولية إلى أجيال أخرى جديدة يمكنها أن تحقق شيئا من خلال مسيرة أخـــرى على نسق ما قدما أو مختلفا عنهما.

هذا التساؤل لا بد أن يحقق حوارا بناء حول مستقبلية فن النحت المعاصر، وحول القيم التي تركها مختار والسجيني، وعن المسيرة المستقبلية لمفهوم النحت المعاصـــر، ومـــا هـــي المتطلبات التي يفرضها النمر الاجتماعي والرغبات الاحتياجية لهذه الحركة.

وإذا كانت العلامة البارزة في فن مختار هو تمثال "الخماسين" وهو البداية الحقيقية لفـــن النحت المعاصر في مصر.. فإن تمثال "الأرض" لجمال السجيني يعتبر أيضا البداية الأخـــرى لفن النحت مع أعماله النحاسية المطروقة.. فكلاهما علامتان على طريق الفن القـــومي الـــذي يلهب المشاعر ويحول الواقع إلى حقيقة.. وهذا إذا صح التعبير بدون تجـــاوزات لفظيـــة أن نضوج المرحلة الشكلية في عملها "الخماسين والأرض" ليعتبـــر نـــضوجا للمرحلـــة النحتيـــة المتميزة، محققين في ذلك الربط بين لغة الشكل ولغة المضمون، وبدايـــة واضـــحة للهويـــة المصرية المعاصرة.

*** المحور الثالث:**

أما ما قدمه الجيل الثالث من النحاتين المصريين من الخمسينات إلى الثمانينات.. فهـــي محاولة في فهم وتعميق التراث.

وفي النصف الثاني من حركة النحت المصرية المعاصرة في القرن العشرين، يأتي جيل آخر – جديد – تشبع بما نادى به الرواد الأوائل في مفهوم فن النحت، ومع أحداث ثورة ٢٣ يوليو، ونداءات القومية العربية ومرحلة الاستقلال، وما طرحته الثورة المصرية من ســـلبيات وإيجابيات على الحركة الثقافية والتشكيلية.. عاش جيل الوسط وجيل الشباب من النحاتين هذه الفترة الخصبة من تاريخ التطور السياسي والاجتماعي مما دفع مفهوم فن النحت إلى مرحلـــة أخرى وخطوة أخرى على الطريق، ساعيا نحو تحقيق بعث مفهوم جديد بزواياه التي طرحتها ظروف التغير الاجتماعي والسياسي..

وبالرغم من أن هذه الأعمال أيضا ما زالت حبيسة جــدران المراســم والمتــاحف، أو بالمعنى الأصح "طريحة الفراش".. إلا أنها تمثل حركة نمو جديدة نحو تحقيق رؤية متجــددة لمفهوم التراث والقضايا الإرثية المتعددة، غير التي انفرد بها جيل الرواد من حيــث الــشكل وليس المضمون – وقراءة جديدة لتاريخ الأمة، باحثين في دروب التطور شرقا وغربا نحــو إيجاد صيغة نحتية ملائمة لأحداث القرن العشرين.. ومحاولة جادة منهم لفهم عمق ما تضمنته الإرثية الثقافية على أرض الوطن من حضارات عديدة ومترامية، وللكشف عن هذه الحقيقــة التي تميزت بها مصر عن أقرانها طوال التاريخ الإنساني الممتد من الحضارات التــي هبــت عليها ونبتت بها واستقرت عليها.

ولا شك أن المحاولة ما زالت مستمرة مع هذا الجيل الــذي عــاش أحــداث التغييــر التاريخي الخطير في مفهوم آليات الفن، وطاقات الإبداع الجديدة، التي ساعدت علــى تغييــر شكل الفن في القرن العشرين.. إن جيل النحاتين من الخمسينات إلى الثمانينات، وما يتــساءل عن ماهيته وإلى أن يسير؟. مع هذا الحمل الإرثي العظيم – الذي هو في نفس الوقت قد يكون حملا ثقيلا،ــ أن لم ندرك مفهوم هذا الإرث، وتطويره بالشكل الذي يسمح له التطور – بدون الالتجاء إلى العواطف والانتماءات الإقليمية الضيقة المحدودة.

هذا هو المطروح حاليا على ساحة الحركة الفنية والنحتية في مصر والعالم العربي.

وبالرغم من النداءات والمغالطات في مفهوم التراث والعودة إلى الرؤية الوسطية فــي مفهوم الفن خوفا من الانجراف في التيارات الحديثة للفن.. يضرب هذا الجيل اليوم المثل الحر والحي في التأكيد على مفهوم الخلاصات التراثية وليست الأشكال التراثية المنقولة والمرئيــة بالنظرة العادية الساذجة..،لا أعتقد أن هناك حضارة اعتمدت على إلغاء تراث لحساب تــراث آخر، نتيجة لانتماء الإقليمي المحدود فحسب.. فإن ما يحدث اليوم من أحــداث فــي الحيــاة اليومية في أي مكان في العالم، نسمع صداه في نفس الزمن الذي حدث بــه، هــذا يعنــي أن حواس الإنسان ومشاعره أصبحت مرتبطة بما يخص الآخرين مهما بلغت المسافة والزمــان والمكان.

وعلى الأخص.. بعد أن اتسعت رقعة المعرفة المسموعة والمرئية والمكتوبة.. وتوصل علم الاتصال إلى أكبر مدى حتى خارج حدود الكرة الأرضية.. كل هذه الحقائق والمؤشــرات العقلية لا شك أنها دليل قاطع على أن الزمن يتغير وكذلك إحساس الإنسان ومسئولياته نحــو العالم الجديد بكل تناقضاته وتفجراته.

وإذا ظن البعض أننا في منأى عن أحداث العالم وتشابكاته المعقدة.. ويمكننا أن نقيم فنا أو نحتا قائما بذاته.. فهم بلا أدنى شك مخطئين، بعد أن تواصل وتقارب الإنسان بالرغم من كل الظروف والصراعات الدولية وحدودية الإقليمية الضيقة.. أن تراث الأمم والشعوب لم تعد ملكيته خاصة بشعب معين، ولكن اتسعت المعرفة، وقربت المسافات الفكرية والعقائدية، وأصبحت الملكية الحضارية ملكا للجميع يحافظون عليها ويدرسونها.

فهؤلاء الذين ينادون بفن خاص.. عليهم أن يدركوا أن التطور ووحدة الشعوب والاشتراك في المعرفة، وسرعة إرسال المعلومة، والتبادل السلعي عوامل غيرت من الشكل الفني الذي ينتجه الإنسان.

ومن حق الشعوب الأخرى أن تتأثر بهذا التراث وملكيته، وتتفاعل معه – هذا من جانب – ومن جانب آخر لا يمكنها أن تتناسى تراثها أو تهمله وتتركه للعابثين.. حيث أن التراث الحقيقي للأمم والشعوب هو الإرث الحر والغناء الفكري داخل أحاسيس الفنان نفسه وليس خارجه.. أن الهوية الفنية والثقافية لشعب معا، هي الطاقة الكامنة في وجدانه والتراث ما هو إلا أحد المثيرات الفعالة في تحريكه وتذكيره بماضيه لكي لا يضل الطريق.. أو لا ينحرف عن المسيرة الحقيقية لرغبات الإنسان، وأن هذا الجيل ليتحمل المسئولية بكل حملها الثقافي، نحو التأكيد على أن فن النحت المصري المعاصر في حاجة إلى الجهد والبحث والتنقيب.

منذ أن أدركت البشرية ونطق الإنسان على هذه الكرة الأرضية، فرضت عليه الحياة الكثير من الحاجات اليومية فهو يدرك منه نشأته الأولى أن هناك أشياء لا يمكن الاستغناء عنها، فالاحتياج إلى الأشياء التي تمس حاجاته اليومية تعتبر من الضرورات اللازمة للإنسان، ولولا هذا الاحتياج الماس لما خرج شيء أو نتج شيء نحن لسنا في حاجة ماسة إليه، وذلك في كلا المجالين، سواء المجال النفعي أو المجال التعبيري، فبنية الإنسان لا تبني بغير الاعتماد على هذين المجالين.

وفن الخزف هو الأثر الحي والباقي على المدى الكبير في حياة الإنسان، فقد خلق الله الإنسان من الطين "الطمي" وفي العصور المبكرة صنع الإنسان احتياجاته من نفس الطمي الذي خلق منه، ولذا ظل الطين أقرب الخامات، وأحبها إليه، "وأكثرها انتماء له، يبث فيها، ويصنع منها إبداعاته التي لازمته على مر السنين.

وبالرغم من التطور العلمي الكبير في مراحل حياة الإنسان في الكشف عن الجديد والمستحدث في الخامات إلا أن الطمي "الطين" ظل هو أقرب الخامات المحببة له، وقد تكون هذه الصلة "عضوية ميتافيزيقية" بما لها من رباط قوي غير معلوم للإنسان حتى يومنا هذا.

هذا الأمر الخطير في حب الإنسان إلى انتماءاته الطبيعية والبيئية، هو الذي حمل صفاته الإرثية، ولعل التقارب الحي لهذه الخامة "الطينة" أو الطمي هو نتيجة لن هذه الخامة الطبيعية لا زالت محببة إليه، والمعبرة عن كيانه ورغباته.

ومصر بما لها من دور تاريخي وإبداعي عريق على مر العصور من الحضارات النابتة عليها والوافدة إليها، كانت منارا لفن الطينة "الخزف والفخاريات" في عصور الدولة المصرية القديمة والإسلامية.

وفن الخزف وصناعته من الفنون التي لازمت الإنسان طوال مسيرته الحياتية، وبالرغم من حلقات التطور، واختلاف الرغبات والاحتياجات، إلا أن "فن الخزف" ما زال هو الشيء الملاصق لحياة الإنسان، والسر الكامن في هذا الارتباط هو أن الإنسان خلق من الطين، وأن

فن الخزف مادته الأساسية الطين، هذا الارتباط المادي والمعنوي الذي جعل فن الخزف مـن الفنون المرغوبة، أو بالمعنى الأسلم فن الحياة.

وإذا أردنا أن نضع لفن الخزف التعريف الحقيقي والشامل له.. فإنه بـلا أدنـى شـكل سوف يحدد لنا مسار الحركة الخزفية المصرية والعربية والإسلامية على مدارس سبعة آلاف عام داخل هذه البوتقة التاريخية التي امتزجت فيها كل الموروثات النابتة والوافدة والتـصقت بكل جذورها الإرثية، موضحة لنا أن تاريخ الشعوب والأمم ليس هو بحلقة واحـدة منفرطـة ولكنه حلقات متتابعة ومتعددة.

ولعل من أهم أحداث الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، هذا الاحتـضاري الأبـوي لفن الخزف المصري المعاصر والذي كان أحد رواده الأوائل الفنان الخزاف "سـعيد حامـد الصدر" الذي ساهم بفنه وخزفياته في فن الإناء ومشتقاته في ربط الخزف بحلقـات تاريخينـا العظيم على مدار سبعة آلاف عام، بعد أن أرسيت قواعده في مصر الفرعونية في أول إنـاء فخاري وخزفي على مستوى القيمة الفنية صنعه الإنسان.

وقد أرسيت الحركة الخزفية المصرية على محورين:

*** المحور الأول:**

الفنان "سعيد حامد الصدر" أحد رؤوس المثلث في الحركة الخزفية المعاصرة مع زملائه "برنارد ليتش" في إنجلترا، والفنان "همدا" في اليابان. هذا الثالوث الذي رسم وخطط لأول لقاء يتم بين الشرق والغرب، فبينما يحمل همدا" و "سعيد الصدر" – كيان الشرق والإرث الإسلامي في الخزف الذي بهر العالم في صوفيته وروحانيته، نرى "ليتش" يمزج خلاص الفن الأوروبي بملامح الشرق وتقنية الشرق، وهذا الثالوث هو الذي دفع بفن "خزف الاستديو" إلى صـالات العرض الرئيسية، وجعل للإناء احترامه من حيث أنه تعبير جمـال ونفعـي، يحمـل صـفة الاحترام بين فنون أطلق عليها فنون الدرجة الأولى.

ومن هنا سار فن الخزف في شريان الحركة التشكيلية العالمية، وخرجت منه مـدارس ووجهات نظر جديدة، ووضع للإناء الخزفي نظامه وفلسفته، وظهر هذا على أيادي كثيـرين من الخزافين أمثال "هانز كوبر" Hans Copper وغيرهم مـن فنـاني الحركـة الخزفيـة المعاصرة وصاحبت الرؤية الجديدة في فن الخزف في القرن العشرين، بل لقد كـان "سـعيد الصدر" هو المحور الأساسي في هذه الزاوية لهذا الإرث التاريخي الذي صنعه الأجداد.

فماذا فعل سعيد الصدر بالشكل العام في حركة الخزف المصرية المعاصرة، والعربية؟ حدد سعيد الصدر مجال رؤيته للخط التاريخي الذي صنعه الأجداد، على الأخص في فهمه وهضمه للخزف الإسلامي والشرقي بشكل عام (الشرق الأقصى) وما صنعه وأنتجه الفنان المسلم في بقاع الأرض الإسلامية – من قيم في هذا الفن – الذي أضاف "سعيد الصدر" إليه تكاملا في الرؤية الفنية والاحتياجية، وسار التلاحم بين الوظيفة والشكل تكاملا لا نزاع فيه.

وإذا أدرنا أن نرى ما حققه "الصدر" في هذا المجال فعلينا أن نذكر وجود انفصام تاريخي وفاصل خطير بين فنون الأمس واليوم، ومع الهوة الخطيرة التي عانتها مصر والعالم العربي في فقدان شخصيتها ومفهوم إرثها الحضاري الذي طمس خلال الغزوات الاستعمارية المتتالية على الوطن.

هنا أدرك "الصدر" بحاسة الفنان الواعية أهمية إيجاد هذا الوصل التاريخي، مؤكدا على المحور الأساسي في الخزف الإسلامي، لتحقيق الوصل بين الحضارة القديمة والحديثة، والرؤية الجديدة التي طرأت على مجريات الفن في القرن العشرين، إيمانا منه بأنه لا بد من إيجاد ركيزة فنية وعلمية وتاريخية للانطلاق من هذه القاعدة إلى أفاق أكبر وأرحب، هذه الرغبة الكامنة في مفهوم وإدراكات سعيد الصدر كفنان مبدع للنظرة الإرثية التي تستطيع أن تحقق هدفا من الأهداف القومية ولم يكن له حسابات أخرى تستطيع إيقافه وسط هذا الزحف الزاحف من الغرب بالأفكار والمتغيرات الجديدة التي طرأت على الحركة الفنية بشكل عام.

والجانب الآخر هو الاعتماد على قدراته الفنية والابتكارية التي حققت شخصيته المتميزة والمنفردة في أعماله، التي بالرغم من التصاقها بمفهوم وشخصية لخزف الإسلامي إلا أنها قد ذابت في هذه المعارف والتقنيات الواردة من هذا الإرث، وتحققت شخصيته الجديدة في معظم أعماله الخزفية من حيث الشكل "الفورم" والأداء التقني العالمي، "فسعيد الصدر" كان تأثره بالفن الإسلامي تأثرا عميقا ضاربا في جذور الإرثية التي ينتمي إليها، وأصبحت جزءًا من تركيبته البنائية في شخصيته، فالإناء عند "سعيد الصدر" يعبر ويتكلم من خلال تشكيله الفني، هذا علاوة على المستوى الرفيع من التقنية الفنية العالية، وعلى الأخص في أعماله الرائعة "كالخزف المعدني" فهو بهذه الأعمال قد حقق هذا الوصل التاريخي الذي غاب عنا ردحا طويلا من الزمن.

فالشخصية الفنية عند "سعيد الصدر" هي شخصية "نورانية متبلورة" في هضمه لهذا التاريخ بكل تركيباته الفنية.

فإذا كان "الصدر" قد دفع بالحركة الخزفية إلى الأمام ووضع اللبنة الأولى كما وضـــعها المثال "محمود مختار" بالنسبة لفن النحت، وكانت هذه هي مسئوليته التاريخية.. فماذا فعلــت أجيال الخزافين بعده من تلاميذه وأبناء مدرسته الخزفية؟

*** المحور الثاني:**

لا شك أن جيل الخمسينيات إلى الثمانينات هو الجيل الذي وقع عليه عبء التغيير فـــي مفهوم الخزف المصري المعاصر، والذي نال قسطا كبيرا من التعليم في أوربا، والذي تعلــم أعلى مستوى في التقنية الفنية في المدارس الخزفية المتعددة، والذي عايش المتغيرات الفنيــة للحركة الثقافية الدولية.

هذا الجيل الذي فجر مجالات الرؤية الفنية، وأخرج الإناء الخزفي من رؤيته القديمة إلى مجالات أخرى، مثل الأسطح المعمارية والتنويعات الخزفية الأخرى المتعددة، وأخـــرج فـــن الخزف من حيز التقنية القديمة إلى مجال أوسع بعيدا عن مفهوم الخزف وحدوده الخزفية التي تقتل بوادر الابتكار في الفنان.

ولقد أعطى هذا الجيل – جيل الخمسينات والستينيات – المثل الأعلى في تحريك الرؤية الفنية من حدودها الضيقة إلى آفاق جديدة عما كانت عليه في الثلاثينات والأربعينات وتعددت نوعيات مدارسه، وزاد عدد الفنانين المشتغلين بفن الخزف زيادة مطردة.

ففي البداية تم الاستعانة بالخامات الغربية المستوردة – أما اليوم فقد أيقن الخزاف أنـــه أمام مشكلة أخرى، وهو محاولاته الدائبة في السعي حول التأكيد على الخامات المحلية، ممـــا أدى إلى التأكيد على الشكل والخاصة لارتباطها بالأرض التي نحن عليها.

واتسعت مجالاتها ونوعياتهم في التـــصميم الخزفـــي الـــصناعي للاحتيـــاج اليـــومي وللأغراض الخاصة والعامة، وأصبح للخزف مجالات أخـــرى، وازدادت رقعتـــه ومجـــالات نشاطه، حيث مارس الكثير من الفنانين التشكيليين التجربة الخزفية على الواقع، واســـتخدمت خامة الطين كعامل مشترك مع كثير من الفنانين التشكيليين – وعلى الأخص النحاتين، وهـــذا يؤكد مرحلة الاعتراف بها ووضعها في مكانها اللائق بين الفنون الأخرى، كما رصدت لهـــا الجوائز والاقتناء.

كل هذه المحاولات، هي بدون شك بناءة ومؤكدة داخل الحركة التشكيلية، وتساعد على حركة الاتصال الجماهيري، بالرغم من أن المشكلة ما زالت في حيز التحرك الفردي إلى حد ما وهي في أشد الحاجة إلى التكاتف نحو خلق تيار فكري لفن الخزف، والوصول بـــه إلـــى

البيت المصري – وهو الدعاء الحقيقي الذي يحتاج إلى أفكار الخزافين وإنتاجهم من هذه الفنون الجمالية والنفعية، ومازلنا في تخوف مستمر من اقتحام السوق المحلية بهذا الإنتاج، لكي يحتل ذوق الفنان المصري مكانه الحقيقي – وهو البيت المصري على جميع طبقاته ومستوياته.

وما زلنا في تخوف مستمر من إزالة هذه الفجوة الكبيرة بين إنتاج الفنان الخزاف، وبين الخزاف المصمم، الذي يحول الإنتاج الصناعي إلى فن على مستوى عال بدون أن يفقد هويته في مفهوم التراث.

وهناك بعض الخزافين الذين استجابوا إلى النداءات العامة، ولبوا متطلبات الحياة العملية محملين بالرؤية الفنية إلى حد ما، ولعل هذا الجهد قد يكون أعطى دفعة قوية للحركة الفنية في إنتاج كمي يساعد على انتشار فن الخزف.

أما هؤلاء الذين أرادوا أن يكونوا بعيدين عن الإنتاج الكمي، فقد يكون لهم الحق في غربتهم هذه، تخوفا من الخضوع للذوق العام، الذي أصابته الأمية الفنية، فكفوا عن تقديم أعمالهم للعرض والطلب وتداولها، منفردين بعرض أعمالهم في صلات العرض، أو عرض أعمالهم في الخارج.

إلا أننا نرى الاحتياج الشديد لكلا النوعين – النوع الذي يخص صناعة الخزف كرؤية عامة تتجلي فيها قدرة الفنان على التعامل مع هذه الصناعة ومزجها برؤية فنية، قد نكون نحن في أشد الحاجة إليه.. وفي نفس الوقت نحن أيضا في أشد الحاجة إلى التعبير الفني من خلال خامة الخزف، أو بالمعنى الأسلم فن الخزف وليس صناعة الخزف، وأعتقد أنه لا يوجد أي مجتمع لا يجمع بين الاثنين، والتاريخ البشري شاهد على هذا.. على أن فن الخزف وصناعته لم تعرف إلا في العصر الحديث، نظرا لاستخدام الآلة، وبالرغم من أن فن الخزف هو فن احتياطي أولاً، ونظرا للاحتياج الشديد إليه في تغطية أهم ما يطلبه الإنسان من مأكل ومشرب، فهو فن التعامل اليومي.

وحركة الخزف المعاصرة تحتاج إلى رصد مسيرتها، وأهم الخزافين الذين لعبوا دورا هاما في تشكيل وجهة النظر السائدة.. وهذا لا يتأتى بسهولة ويسر، ولكنه يحتاج منا إلى تقنين وتحليل الظواهر التي تتصاعد من كلا المحورين السالفين استنادا إلى الإيجابيات والسلبيات التي اعترت الحركة الخزفية منذ بدايتها إلى نهايتها، كما لا بد من رصد وتعريف الظواهر الأخرى في حركة الخزف في الدول العربية، لكي تتم المقارنة على صعيد الواقع، ونحدد في أي اتجاه نحن نسير، ومع خطوات العالم المتقدم لما له من باع عميق في هذه الفنون، وأخص

بالذكر منها الحركات الفنية الحديثة – التي ظهرت في بداية القرن العشرين – والتعرف على المستحدثات الجديدة والتقنية العصرية للإلمام بها وإعطاء فكرة كاملة عما يدور خارج أسوار الوطن.

والذي نراه اليوم مجتمعا، هو ظاهرة هامة لوجه مصر المتفائل، في إيجـــاد شخـــصية جديدة لفن الخزف في القرن العشرين، بالرغم من تأثره ببعض المدارس الأوروبيـــة، ولكـــن بحذر شديد – لا يمكننا نحن الفنانين أن نوصد أبواب المعرفة والتأثر بالفنون الأخرى في وجه الفنان اليوم، ونضع له متاريس للانغلاق داخل ذاته فقط، وأن نجعله يحـــوم حـــول جـــدران الحدودية الإرثية فقط، بدون نظرة عامة شاملة، لكي تكون هذه الرؤية الجديدة متممة لحضارة مصر العظيمة – التي علمت البشرية في شتى فروع الفن والمعرفة – وعلى الأخص الفنـــون التشكيلية لما لها من ممارسات عديدة على هذه الأرض، ولقد احتضنت مصر كل حـــضارات العالم وشكلتها بما يتمشى مع فكرها، ووجدانها الأصيل فلا خوف اليوم من التأثير، وقد يكون التأثير هو مرحلة ناضجة للتأثير بعد ذلك في مجريات الفنون في الأمم الأخرى.

الباب الثاني

---

* اللغة والفن والتشكيلي.
* لغة الفن التشكيلي في القرن العشرين.
* السلفية في الفن التشكيلي.
* التراكمية في الفن التشكيلي.
* الأسس الفكرية للتجريد في الفن الإسلامي.

منذ نشأة الإنسان ومفهوم التعبير اللغوي (المصطلح اللغوي) يتصارع بين مفهوم الشكل الثابت في الطبيعة وبين مفهوم التغيير المجازي – وقديما كانت التعبيرات هي مصطلحات تشكيلية يعبر بها الإنسان عن رغباته واحتياجاته الملحة والتي ترتبط بسابقة المعرفة الاحتياجية والتي تحولت إلى مصطلح تعبيري يرتبط بالرموز التشكيلية (مثل الوشم وغيره من الرموز الشكلية الاصطلاحية) التي كانت لها الدلالات الخاصة بمعنى معين – أو فكرة محددة، ولذلك كانت اللغات القديمة أقرب للتشكيل الفني منها إلى اللغة المعترف بها، وسار الإنسان ينطق بحرف الهجاء بدل النطق بالإشارة أو بالمعلومة المرسومة ذات المصطلح الثابت – وابتكر لغات متعددة يستطيع بها التعبير عن متطلباته ولغة التفاهم بينه وبين الإنسان، وقامت اللغة بدورها الأساسي في نقل فكر الإنسان من مكان إلى مكان، ومن معنى إلى معنى، بالرغم من ثبات أجروميتها التي تعلمناها وحفظناها عن ظهر قلب، هذا التحليل البسيط لمفهوم اللغة (أو لغة المصطلح) هو الذي ساعد الإنسان على التطور نحو أهدافه ومنطلقاته – وتركت اللغات بصماتها على الكثير من التعبيرات الرمزية التي كان يستخدمها الإنسان في ذلك العصر.

وظلت لغة الشكل (أو لغة الفنون التشكيلية) بتكويناتها الأساسية وعناصرها التي تشبه لغة المصطلح والتي تقوم بدور لغة المصطلح قديما مثل اللغة الهيروغليفية والمسمارية والكلدانية.. الخ، وبأنواعها المختلفة مثل عنصر الخط وأنواعه: اللون ودرجاته والمساحة والفورم (الشكل) أو الهيئة كل هذه العناصر الأساسية هي البدائل لأجرومية لغة المصطلح، وفي عصور ما قبل عصر النهضة وبعدها خضعت لغة الشكل للتفسيرات اللغوية والتوضيحية وأكدت على العمل الفني التشكيلي (الصورة والتمثال) أن يكون مقروءا واضحا مثل لغة الشكل لكي يحقق رغبات رجال الكنيسة والسلطة الحاكمة في ذلك الوقت من منطلق استخدام الفن التشكيلي لكي يوضح ويفسر قضايا الدين، ولهذا السبب خضعت اللغة التشكيلية لقانون التفسير والتوضيح، وعلى نقيض هذا لم يكن الفن في الحضارات الأخرى توضيحا مثل ما كان في هذه الظروف الاجتماعية.

ومن ذلك الوقت ظلت رواسب هذه الفكرة عالقة بأذهان الكثير من الفنانين التشكيليين والنقاد، والرؤية العامة التي تعودوا عليها، وصارت نمطا يحتذى به في مفهوم الفن المقروء، كما ساعد هذا الفهم على أن يرتبط العمل الفني التشكيلي بالقراءة التوضيحية (أو التفسير الإيضاحي) لمفهوم الشكل.. وأصبح الكثير منا يخلط بين المصطلحين أو بين المفهومين في اللغة – وبهذا نريد أن نقرأ الصورة أو التمثال (العمل الفني التشكيلي) لنأخذ منه المعاني اللغوية، ونحن لا نعلم مدركات الأولوية في التعبير ووظيفة كل منها – فكيف يتم هذا الخلط بين مدرك متداول له سابقة المعرفة الاصطلاحية – هذا الأمر الذي جعل الكثير من الفنانين التشكيليين يقعون في خطأ التركيبة الأساسية لمفهوم الصورة والتمثال – فالبعض يرسم الصورة كأنه يكتبها بلغة المصطلح وقلة قليلة أدركت الفارق الكبير بين هذين المفهومين المتناقشين.

والمدارس الفنية الحديثة أكدت على لغة الشكل ومحتوى المعنى (أو المضمون) من داخل التركيبة التشكيلية كما كانت لهذه اللغة التشكيلية سابقة في هذا المفهوم بالنسبة للفنون البدائية والفنون الإسلامية وغيرها من الفنون القديمة في شرق آسيا وأفريقيا. ومع التطور الزمني وخروج الفنان من السيطرة الإقطاعية وسلطة رجال الدين – استطاع الفنان أن يحقق التشكيل أداءه السليم والصحيح وخروجه من بوتقة السيطرة على أفكار تحت متطلبات السلطة والمفاهيم العادية.

والواقع الجديد يفرض تحدياته ولا بد من المواجهة ولزوم التخلي عن التقديس الأعمى لكل ما هو قديم والإجلال الخاضع لكل مأثورات الفنون قديما، التي عاشت في الماضي ولماضيهم ربما أفادت في عصرها ولكنها باتت عقما.. والعالم يتغير، وقضايا الحياة تزداد إلحاحًا، وفكر الماضي أداة مشلولة ولا بد من رصد الواقع المتغير، واستقراء أحداثه وفهمها في ضوء أنوار كاشفة جديدة غير مفاهيم السلف – أن نورانية العقل هي التي تحدد مسيرة الفكرة والفن في هذا العصر، ولم يعد القديم أو مأثورات التراث قادرة على مواصلة الحياة، فكل محاولات الرجوع إلى الخلف باءت بالفشل الذريع.

عرف الإنسان المنطق – وهو البداية الحقيقية لمنطق المعرفة والمدركات العقلية التي قادت الإنسان إلى تركيبات حضارية متعددة ومتغيرة ولولا هذا المنطق وتوظيفه كأداة للمعرفة والتفاهم ما كان التعبير عن رغبات الإنسان واستيعابه لأفكار أخيه الإنسان، وقدرة الإنسان على التعبير تنقسم إلى قسمين:

- **أولا:**

ما يخص التعبير اللفظي – أو أدوات التعبير الرمزية التي تسمح لمنطق التفاهم بعد أن كانت أدوات الإشارة الإيمائية مرحلة من المراحل البدائية في حياة الإنسان – والصرخة الأولى منذ خلق الإنسان تعتبر بمثابة الانطلاقة اللغوية الأولى – وبذلك صار الصوت أو علم الأصوات أول تجربة للإنسان في التعامل اليومي مع زميله الإنسان – وبذلك نشأ الحوار والتفاهم الذي تسبب في بناء المجتمعات الأولى، وهذا الصوت الذي صدر من الإنسان في أول مواجهة له للطبيعة لخوفه منها حيث لم يكن يعلم عنها شيئًا هو صرخة مدوية: تحمل صفتين – الصفة الأولى، وهي علامة التعجب!!!، أو يقظته الأولى على سماع صوته تأكيد لوجوده.. والصفة الثانية وهي مناداة الطبيعة، بحثا عن المجهول الذي كان يراوده في هذه الوحشة الكاسرة – ومواجهة لعالم الغيب الذي لا يعلمه، واستطرادا لما هو بداخله في مناداة لشيء آخر يبحث عنه ولا يعلمه.

*** ثانيا:**

وهو ما يخص التعبير العضلي لنظام آلية الجسم البشري: أي ما يخص مطالب هذه العضلات مطالب هذه العضلات من الحركة التي تمثل السير أو الجري أو السعي نحو البحث عن مأكله ومشربه ومنامه: فأداة التعبير العضلية التي تخضع لمكينزم الإنسان "آليته" استطاعت أن تحقق جزءًا من مطالبه: أو بالمعنى الأشمل – تحقق نداءات الجسد والروح والتي سوف أقوم بشرحها فيما بعد.. فهذه الآلية المنظمة في التركيبة العضلية، التي انقسمت بعد ذلك إلى علم هندسة جسم الإنسان، هي إحدى الوظائف الجديدة في حياة الإنسان – بعد أن انتشرت العلوم الهندسية وتوابعها من مشتقات متعددة.

فالتعبير العضلي، أو بالمعنى الأسلم، التعبير اليدوي، هو البداية الأولى في ممارسة الإنسان لتحقيق مطالبه الأولى غير الإدارية سعيا وراء رزقه ومحاولة منه لسد فراغ أمعائه ومطالبها، وأول عمل قام به الإنسان هو التشكيل، فشكل ما يريح رأسه بعد أن كاد النوم يغالبه، وأول ما أيقنه أن يشكل من التراب أو الرمل داخل كهفه أو من الأعشاب وسادة يحني رأسه إليها – منذ هذه اللحظة أدرك الإنسان الأول أنه يملك أداة تساعده على صنع مطالبه وقضاء حاجياته الملحة من مأكل ومشرب.

فكانت يد الإنسان وأصبعه وأرجله: هي الأدوات الأولى التي ساعدت على استمرارية وجوده على الكرة الأرضية – ومع هذه المطالب الملحة – صنع الإنسان أول حضارة عرفتها البشرية وهي حضارة الطين. فمنذ أن أدرك الإنسان أنه في حاجة إلى شيء ما يحمل به الماء من الأنهار والينابيع صنع ما يشبه الإناء في محاولة منه لتشكيل "حاوية" ينقل بها الماء داخل الكهف عندما يكون في حاجة ماسة إليه، ومحاولته الأخرى في صنع بعض الأواني ليحفظ فيها مأكولاته، والمحاولة الأولى له في استخدام يده لكي تكون وعاء يستخدمه في شرب الماء لم تعطه القدر الكافي من الحفاظ على هذا الماء مدة أكبر.. مما جعله يفكر في طريقة أخرى، فصنع أول إناء وقام بتجفيفه في حرارة الشمس ليكسبه صلابة.. ولكن سرعان ما ذابت هذه الصلابة بمجرد وضع الماء فيه، إلى أن اهتدى إلى اكتشاف النار، وبذلك أمكنه حرق هذه المادة وهي الطين "الطمي" فتماسكت وأصبحت قادرة على حمل الماء.

ومنذ ذلك العصر مع تطور عقل الإنسان ونمو تفكيره واكتساب للخبرات المتعددة في مجالات مختلفة – بدأ عصر الزراعة – وتكونت المجتمعات الصغيرة التي تحولت بعد ذلك إلى أمم ودويلات، وبدأ استخدامه لوظيفة العقل التي هي الشرارة الأولى في انطلاقته بجانب كلا التعبيرين: التعبير اللفظي، والتعبير العضلي، والتعبير الثاني هو الذي ساعده على تشكيل مكونات حياته اليومية التي استمرت إلى يومنا هذا، وقد يتجاوزها اليوم في هذا العصر المعقد بالصراعات العلمية والفنية الجديدة والتي تكشف كل يوم جديدا يثير العقل ويطور الحياة، واندثار وسيلة لغة اليد، واستبدالها بلغة العقل من منطلق أن العقل هو المحرك الأساسي لكلا التعبيرين ودخول الإنسان هذا العصر الجديد والمحسوب علميا.. الذي أعطانا القدر الكافي الذي مكن الإنسان من اكتشاف أعماق البحار والمعالم السرمدية الأخرى – والذي ما زال يسعى إلى معرفتها مؤمنا بأنه المخلوق الوحيد الذي يحاول السيطرة على مجريات بيئته، وينظمها ويعيد ترتيبها من أجل مصالحه ووجوده.

واستطاع الإنسان من خلال نموه المضطرد أن يحقق أشياء فاقت خياله السابق، ولم يكن هذا الحلم الذي رواده يسيرا بل دفع ثمنه نضالا مستمرا، ونشأة اللغات الأجنبية الاصطلاحية خير دليل على هذا.

وعلينا أن ندرك أن وظيفة لغة التعبير "أجرومية المصطلح" هي إحدى النتائج الهامة التي سادته على الوصول إلى هذا التقدم. ومهما كان هذا التفاوت الإدراكي للإنسان – في علوم التعبير بأشكاله وأنماطه المتعددة – تظل اللغة اللفظية "أو لغة النطق" هي الحد الفاصل لكل معارف الإنسان – وفي شتى علوم الإنسانية والرياضية وغيرها من وسائل المعرفة.

ومنذ نشأة الإنسان ومفهوم التعبير اللغوي (المصطلح اللغوي)، يتصارع بين مفهوم الشكل الثابت في الطبيعة، وبين مفهوم التعبير المجازي، وقديما كانت التعبيرات هي مصطلحات تشكيلية يعبر بها الإنسان عن رغباته واحتياجاته الملحة، التي ترتبط بسابقة المعرفة الاحتياجية، والتي تحولت إلى مصطلح تعبيري يرتبط بالرمز الشكلي (مثل الوشم وغيرها من الرموز الشكلية الإصلاحية) – والتي كانت لها الدلالات الخاصة بمعنى معين – وفكرة محددة – ولذلك كانت اللغات القديمة مثل اللغة "الهيروغليفية" أقرب إلى التشكيل منها إلى اللغة المعترف بها الآن.

والإنسان في بداية حياته كان ينطق بالإشارة أو الرموز المرسومة والمكتوبة – ذات المصطلح الثابت والذي تعلمناه وأصبح أساسا لمفهوم ومنطق اللغة – وأبتكر الإنسان لغات متعددة يستطيع بها التعبير عن متطلباته، وهي لغة التفاهم بينه وبين الإنسان، وقامت اللغة بدورها الأساسي في نقل المعرفة وفكر الإنسان من مكان إلى مكان، ومن معنى إلى معنى آخر – بالرغم من ثبات أجرومية اللغة التي تعلمناها وحفظناها عن ظهر قلب – هذا التحليل البسيط لمفهوم اللغة (أو لغة المصطلح) هو الذي ساعد الإنسان على التطور نحو أهدافه ومتطلباته – وتركت اللغات بصماتها على الكثير من التعبيرات الرمزية التي كان يستخدمها الإنسان في ذلك العصر.

وظلت لغة الشكل (أو لغة الفنون التشكيلية) بتكويناتها الأساسية وعناصر الرمزية – التي تشابه لغة المصطلح – والتي قامت بدور أساسي اللغة المصطلح عليها قديما – مثل الكتابة الهيروغليفية (المصرية القديمة) الكتابة المسمارية ولغات حضارات بين النهرين.. الخ، وأنواعها المختلفة مثل عنصر الخط وأنواعه: اللون ودرجاته والمساحة. والفورم (الشكل) أو الهيئة والضوء والحجم والحجم الضوئي، كل هذه العناصر الأساسية – هي البدائل عن أجرومية لغة المصطلح.

وفي عصور ما قبل عصر النهضة في أوربا وبعدها إلى أن جاء القرن التاسع عشر بمتغيراته الاجتماعية والثقافية، خضعت لغة الشكل للتفسيرات اللغوية والتوضيحية أو السردية التي ما زالت عاملا من عوامل التأثير ليومنا هذا في المنطقة العربية – لمدلولات محددة يستعان بها عن قراءة قصة أو رواية، سواء كانت هذه المدلولة أو القصة المراد شرحها عن طريق الفن، وبذلك استفاد رجال الكنيسة الأوربية بهذه الأفكار التي ساعدتهم على توضيح الدين المسيحي، وعلى العكس من هذا – لم تقف الدولة الإسلامية عند حد التفسير في القرآن أو في نشر العقيدة الإسلامية – إلا من خلال اللغة العربية وقوتها وقدرة التوضيح التي بها، فلم يخلط الفنان الإسلامي بين كلتا اللغتين – لغة اللفظ أو لغة التشكيل – وساعد على هذا القرآن الكريم في تفسير رؤية الطبيعة المجردة – وخضع الفن الإسلامي للنظريات الهندسية المتشابكة التي بهرت العالم بفكرها، ورؤيتها العقلانية في فهم الطبيعة، ومثال هذا كيف رأي الفنان العربي كينونة الزهرة وليست هذه الزهرة التي تراها العين المجردة، وبذلك استطاع الفنان العربي القديم أن يسجل فكرا ثابتا ساعد على احترام لغة التشغيل وأدائها الفعلي دون الخلط بين كلا اللغتين، وعلى النقيض لغة التشغيل وأدائها الفعلي دون الخلط بين كلا اللغتين، وعلى النقيض من هذا ركزت حضارات الغرب في فترات محددة من تاريخها على استخدام الفن التشكيلي كأداة في توظيف (الصورة والتمثال) واعتبارهما من الفنون المقروءة لكي تحقق رغبات رجال الكنيسة والسلطة الحاكمة في ذلك الوقت، ومن منطلق استخدام الفن التشكيلي لكي يوضح ويفسر قضايا الدين وغيرها من التفسيرات الأخرى.

لقد خضعت اللغة التشكيلية لقانون التفسير والتوضيح – وأكدت على أن العمل الفني التشكيلي (الصورة والتمثال) عليه أن يكون مقروءا وواضحا مثل لغة اللفظ لكي يحقق رغبات رجال الكنيسة – أقوم هنا بمصادرة هذه الرؤية الفنية خلال هذه الفترة الزمنية إلا بالقدر الذي يسمح لنا بمناقشة الفلسفة التي وراءها ومضمون هذه الأفكار داخل إطار النقد العلمي بعيدا عن الرؤية الشخصية، فهناك احترام كلي لمثل هذه الفنون وتأكيد لأدائها طوال فترات التاريخ، وتوضيح لمجال رؤيتها الخاصة – مع التحفظ الشديد على مفهوم واحترام هذه الحضارات والفلسفات التي أغنت العالم بثرائها الفكري.

وأنا هنا لست في مجال مناقشة للغة ونشأتها أو الخوض في دهاليز المعرفة اللغوية – بقدر الاحتكاك للتوضيح والتفسير، وضرب مثل على حضارات ودراسة مفاهيم اللغات ونشأتها من أجل المقارنة فقط مع لغة التشكيل (أو الفن التشكيلي) والاستعانة في بعض الحالات بالمقولات الشائعة في فروع المعرفة الإنسانية اللصيقة بعلم اللغة مثل العلوم الإنسانية ودراسة الأساطير وعلم النفس ونظريات "سيمولوجية اللغة".

إن الاستعانة بالفن التشكيلي لكي يوضح ويفسر قضايا الدين تعتبر تجاوزا في حلقة من حلقات التاريخ – فهي استثناء وليست قاعدة عامة – ولهذا السبب خضعت لغة التشكيل لمفهوم التفسير والتوضيح، وعلى نقيض هذا لم يكن الفن في الحضارات الأخرى فنا توضيحيا إلى حد ما – مثلما كان عليه في هذه الظروف الاجتماعية – التي خضع فيها الفكر الأوروبي للعصر الكنسي، وعلينا أولا أن نتعرض للمشكلة الجوهرية التي تتمركز حولها "السيمولوجيا" وهي موضع لغة التفسير بين أنظمة العلامات ويجدر بنا بدء أن نوضح مفهوم العلامات أيضا وقيمتها داخل المجموعات التي يمكن دراستها فيها، إذ أننا لا نستطيع أن نرسي قواعد النظرية دون القيام بذلك، ونعتقد أن هذه الدراسة البسيطة والملخصة – لا بد وأن تبدأ بالأنظمة غير اللغوية – العلامات وتمنح كل علامة وظيفة فارقة – أو مستقلة عن الأخريات، كما هو موجود في نظام إشارات المرور الضوئية المستخدمة في الطرق.

فتأدية الوظيفة هنا هي كيفية بصرية – وتمثل الخلط بين الشكل ولغة اللفظ علامات النظام في التعارض اللوني بين الأخضر والأحمر، وفي بعض الأحيان يصاحب هذا التعارض مرحلة وسيطة، فاللون هنا يدخل من نطاق الرمزية اللونية (أي الاصطلاح) بمعنى آخر هذا الاصطلاح اللوني – يقوم مقام حروفية اللغة – ولذلك يخرج هذا النظام من قائمة الفنون التشكيلية، تخوفا من تحول رمزية اللون إلى اصطلاح لغوي ذي معنى محدد – قد يتسبب في خروج اللون من التعبيرية ويفقد الفن جوهره ومذاقه الحسي وأبعاده النفسية الأخرى – بالرغم من أن اللون هو أحد العناصر الأساسية في لغة التشكيل – وهذا المزج لا يفصل بين كل المفهومين – بقدر ما هو خلط ضئيل واسترجاع للحديث الأول في مقدمة هذا البحث – وهو المزج والخط بين كلا اللغتين (لغة الشكل) – و(لغة اللفظ) – كما كانت في الحياة الأولى للإنسان.

وتأكيدا على هذا أن اللغة سابقا كانت بداياتها الأولى لغة تشكيلية – كما كان الصوت هو أيضا اصطلاحا رمزيا لمعنى أو مدلول – وتأكيدا على هذا يصير الخلط في بعض الأحوال وكأنه ليس هو بقاعدة أساسية يعتمد عليها في تقنية اللغة فهذا يعتبر استثناء من القاعدة.

ومنذ ذلك الوقت ظلت رواسب هذا الفكر عالقة بأذهان الكثير من الفنانين التشكيليين، ونقاد الفن والمهتمين بالفنون في مجال الرؤية التي تعودوا عليها – وصارت خطا يحتذى به في مفهوم الفن المقروء – كما ساعد هذا المفهوم على أن يرتبط الفن التشكيلي بالقراءة التوضيحية (أو التفسير الإيضاحي) لمفهوم الشكل.. وأصبح الكثير منا يخلط بين كلا المصطلحين أو بين المفهومين في اللغة – وبهذا تعودنا على قراءة الصورة والتمثال، ونطالب

الفنان دائما بالتفسير وتوضيح المعنى الذي نريد أن نراه من خلال هذه التراكمات الفكرية والمرئيات التي تعودنا عليها وتعلمناها – وانفصلنا عن مفهوم قدرة اللغة التشكيلية في التعبير عن نفسها – وأقحمت التفسيرات والتجاوزات اللغوية على العمل الفني على حساب القيمة الفنية العالية، وأردنا أن نأخذ منها المعاني اللغوية فقط، متغاضين عن أساسيات اللغة التشكيلية الأولى والبدائية في التعبير – ولذلك عندما اكتشفت الفنون البدائية والفنون القديمة اتضح أنها كانت أقوى تعبيرا عن فنون العصر الكنسي في أوربا، وأخص بالذكر هذه الفنون الأفريقية والأسيوية التي اعتمدت عليها الحركة الحديثة في أوربا بداية من "بيكاسو" و"ماتيس" والمدرسة الوحشية وغيرها – والتي أتاحت نضوجا فكريا وتعبيريا عاليا في بدء بدايات القرن العشرين.

هذا الأمر الذي جعل الكثير من الفنانين التشكيليين يخطئون في التركيبة الأساسية لمفهوم الصورة كأنه يكتبها بلغة المصطلح اللغوي بحيث يضع الفنان عناصر الطبيعة أو الأشكال البشرية في مخيلته في البداية سواء بتقليدها – أو في محاولة لإيجاد شبيه بها – فيخرج العمل الفني من نطاق الإبداع إلى التقليد أو طمس الأشكال التي تراها العين لكي تكون بعيدة عن التقليد لكن كلاهما يقع في نفس المحظور – وهو بتر التخيل الذي داخل مخيلة الإنسان وعدم قدرته في إضافة الجديد – ولعل هذا العالم الحديث اليوم بثرائه الفكري وتعدد أشكاله الفنية ومدارسه قد أكسب الحياة العامة ضجا وثراء لحياة الإنسان. وتغيرا من أجل خلق حياة أخرى بديلة عن هذا الواقع المؤلم الذي يعيشه الإنسان في حياته اليومية.

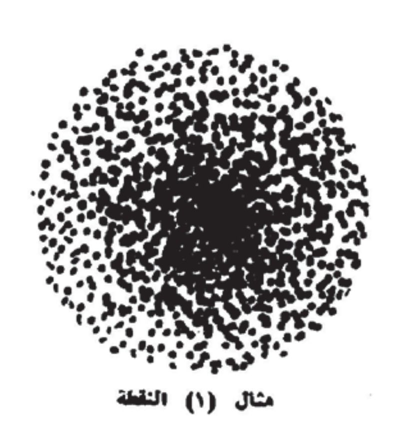
وهناك قلة قليلة قد أدركت الفارق الكبير بين هذين المفهومين المتناقضين، كما أن المدارس الفنية الحديثة قد أكدت على لغة الشكل وتبارت على إظهارها – إلى أن صارت هي الأخرى في حالة من الانفصام الكلي عن الجماهير، وقد أكدت على لغة الشكل ومحتوى المعنى (أو المضمون) من داخل التركيبة التشكيلية كما كانت لهذه اللغة التشكيلية سابقة في هذا المفهوم – بالنسبة للفنون البدائية والفنون الإسلامية وغيرها من الفنون القديمة في شرق آسيا وأفريقيا، ومع التطور الزمني وخروج الفنان من السيطرة الإقطاعية وسلطة رجال الدين – استطاع الفنان أن يحقق للتشكيل أداءه السليم والصحيح وخروجه من بوتقة السيطرة على أفكاره وأحلامه تحت متطلبات ورغبات السلطة الدارجة العادية والمفاهيم السائدة.

واليوم يفرض الواقع الجديد تحدياته، ولابد من المواجهة، ولزوم التخلي عن التقديس الأعمى لكل مأثورات الفنون القديمة التي عاشت في الماضي وأفادت من عصرها، ولكنها باتت عمقا، والعالم يتغير وقضايا الحياة تزداد إلحاحا وفكر الماضي أداة مشلولة – ولابد من رصد الواقع المتغير واستقراء أحداثه وفهمها فهما عميقا – في ضوء أنواء كاشفة جديدة غير مفاهيم السلف.

أن قدرة العقل هي التي تحدد مسيرة الفكر والفن في هذا العصر، ولم يعد القديم بشكل السابق أو مؤثرات التراث، يتحرك من جديد، فكل محاولات الرجوع إلى الخلف باءت بالفشل الذريع.

الجزء التطبيقي لمفهوم لغة الفنون التشكيلية

* **البداية الأولى:** مثال (١) في لغة التشكيل تستخدم النقطة كبداية أولى في تشكيل العناصر الأساسية – وتعادلها في الطبيعة: "النطفة": أو جزئي من الجزئيات: والجزيء يعتبر البداية الأولى



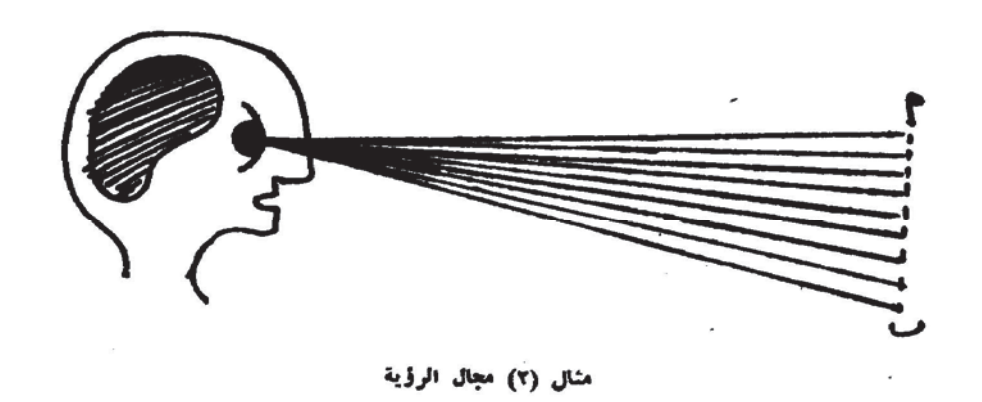
مثال (١) النقطة

للحياة أو هي البداية الأولى في تصميم الأشياء أو تكوينها، فهو عبارة عن مجموعات جزئيات متحدة، فتكون أحجاما ومن خلال الجزيء الحجمي يتكون الحجم الكلي.

* **النقطة:** هي إذا بداية لكل شيء، وقد تكون هذه النقطة مرئية ومسموعة من خلال صوت (صامت) لا يسمع ولكنه يرى، فيتحول هذا السمع المرئي الذي لا يرى إلى إيقاع في تحريك الشعور الداخلي الذي تراه العين.

وتضع هذه النقطة المرئية لمجال الذبذبة الإشعاعية – التي تؤثر بالتالي على خلايا العقل فتسجل كمعلومة مرئية (لها سمع داخلي صامت تجاوزي قد لا يشعر به الإنسان إلا من خلال الممارسة والتدريب)

(vigual Training)



مثال (٢) مجال الرؤية

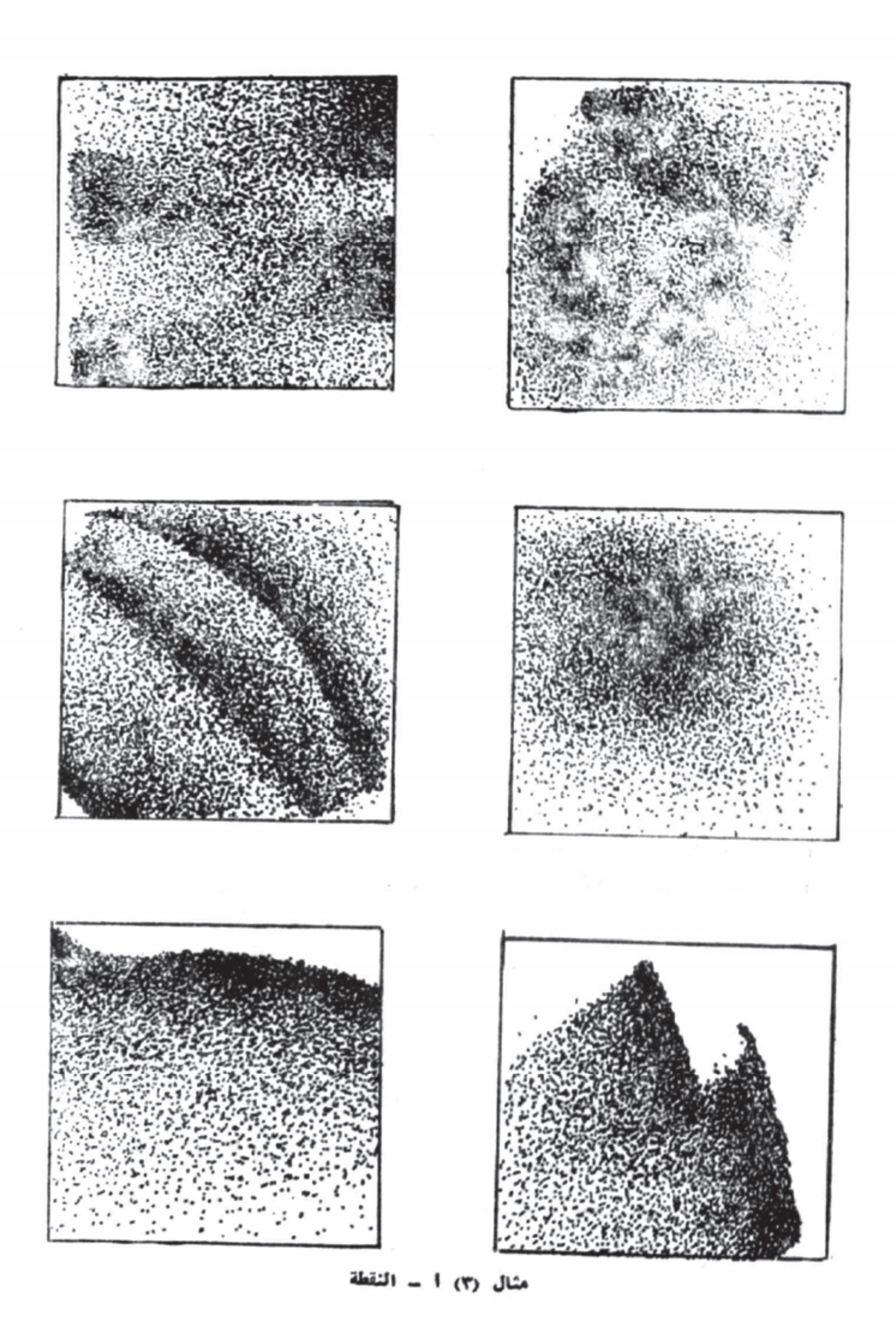
كيف تتم رؤية الأشكال: يتم رؤية الأشكال (الأحجام) أو الأجسام – من خلال امتصاص الضوء للسطح أو انعكاسه على هذا السطح – والذبذبة الضوئية المرسلة من خلال الأشعة الكونية – أو من خلال الأشعة الصناعية الصادرة من بؤرة ضوء صناعي مثل (اللمبات الكهربائية) وغيرها من مصادر الأشعة المختلفة – ويكون لها قوة الإرسال الإشعاعي – وتمر هذه الذبذبات الضوئية من خلال ممرات جهاز الإبصار (العين) مرورا من خلال الشبكية (kattna) ولتوضيح كيف يعمل هذا الجهاز، وهو جهاز الإبصار، علينا أن نعطي فكرة بسيطة عن عمل العقل مع جهاز الرؤية حيث أن الرؤية الحقيقية هي العقل وليس العين لأن جهاز العين جهاز مروري يسمح بمرور الضوء فقط وتسجل الرؤية عن طريق هذه الذبذبات الضوئية التي تتحول إلى موجات كهربائية تسجل داخل مخيلة العقل وأدراجه اللامتناهية – وعند عودتها مرة أخرى، وهي نفس الطريقة التي يمر بها الإرسال التليفزيوني من حيث الاستقبال والإرسال وتجميع هذه الذبذبات الضوئية (الكهربائية) إلى جهاز الاستقبال مرة ثانية بعد إرسالها على شاشة التليفزيون.

ونرجع إلى كيف يتم هذا التسجيل المرئي من خلال الضوء والإبصار: توجد الشبكية بقاع العين وهي لا تتعدى بضعة ملليميترات، وخلف هذه الشبكية يوجد ما يسمى بالمخاريط (contes) وهي أوعية لتسرب الضوء من خلالها – وكل هذا داخل حجرة مظلمة – أو فراغ دائري به بوابة تفتح وتغلق طبقا لاحتياج الضوء للرؤية ويطلق عليه (Cnater).

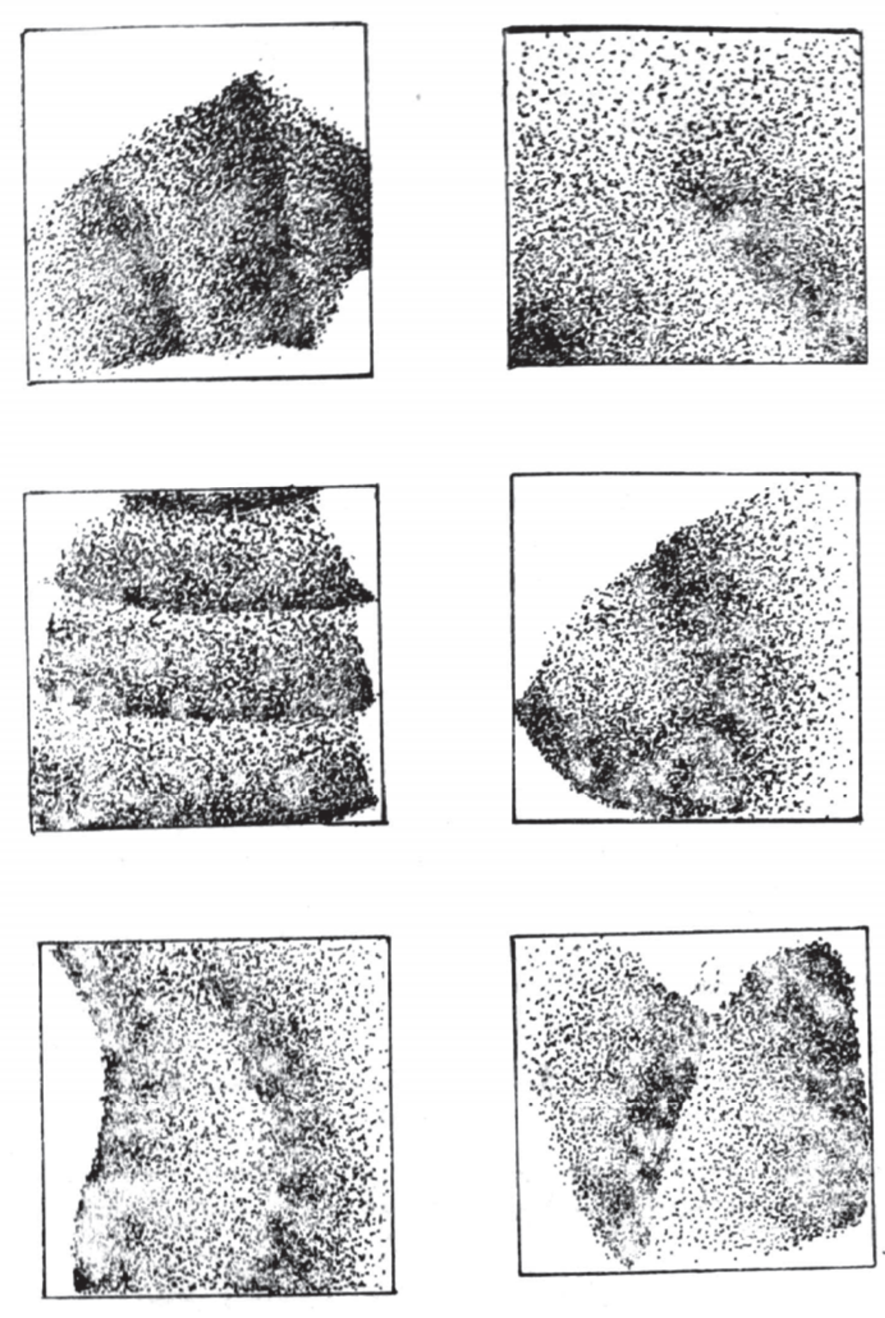
ويسقط هذا الإشعاع على هذه المخاريط ويرسل خلال قنوات أو شعيرات دقيقة جــدا لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة – وبمجرد الإسقاط الضوئي الذي يتم سقوطه على هذه المخاريط تتدفع مادة (الإنجسترم) التي تساعد على حمل ذبذبات الضوء إلى نتوءات ومخازن خاصـــة (storage) للمعلومات المرئية، والتي يتم تسجيلها – إذا أردنا الرجوع إليها مرة أخرى لإعادة الرؤية الداخلية المخونة بما فيها من معلومات وصور مرئية.

وبهذه المخاريط (cones) شعيرات متصلة أو فنون موصلة إلى (المخ) قد تصل فــوق المليون شعيرة وفوق مليون مخروط.

وفي حالة الظلام – أو عندما تنقشع الشمس ويحل الظلام – تعمل العين على مجــرات أخرى غير المخاريط المذكورة بقضبان (Bars) بجانب هذه المخاريط وتحتوي على مليونين من هذه القضبان التي تساعد على اتساع مجال الرؤية والسماح لأكبر كمية مــن الــضوء أن تتخلل العين



مثال (٣) أ ـ النقطة



مثال (٣) ب ـ النقطة

للمساعدة على الرؤية الليلية، ونحن نشاهد تغير بعض عيون الحيوانات أثناء الليـــل لتوســـيع مجال الرؤية في الظلام – مثل القطط وبعض الحيوانات الأخـــرى وتمـــر هـــذه المعلومـــات (المرئية) من خلال الرؤية البصرية – وتختلف عنها في حالة السمع مثل الموسيقي وغيرهـــا من علوم الأصوات.

ويشبه جهاز الكمبيوتر مخ الإنسان في أسلوب إدخال المعلومات واختزانها وإخراجهـــا، وكذلك يعمل التليفزيون بنفس هذه النظرية فشاشة التليفزيون ما هي إلا عبارة عـــن صـــورة مكبرة لشبكة العين لإعادة تجميع الصورة والذبذبات المرسلة عبر الأثير.

بهذه المعلومة البسيطة في التعريف بكيفية وظيفة العين والعقل واتصاله بالمخ – يمكننا أن نعود إلى النقطة الأولى ومشتقاتها.

النقطة: هي بداية لكل شيء: أو النطفة: تتكون النطفة من نقاط صغيرة وتتوالد منها عدة نقاط – ثم تصبح خطا في حالة تجمعها (مثال (٣) أ، ب)، وتتكون منها أيضا الدائرة ومشتقات الأقواس وغيرها (مثال (٤) أ، ب) ويمكن تجميع النقطة في إطار مربع لعمل تشكيل فني من خلال التشهير (مثال (٥) أ، ب).

الخط المستقيم: هي مجموع نقاط متلاصقة تكون خطا مستقيما، مثال (٦) أ، ب، جـــ.

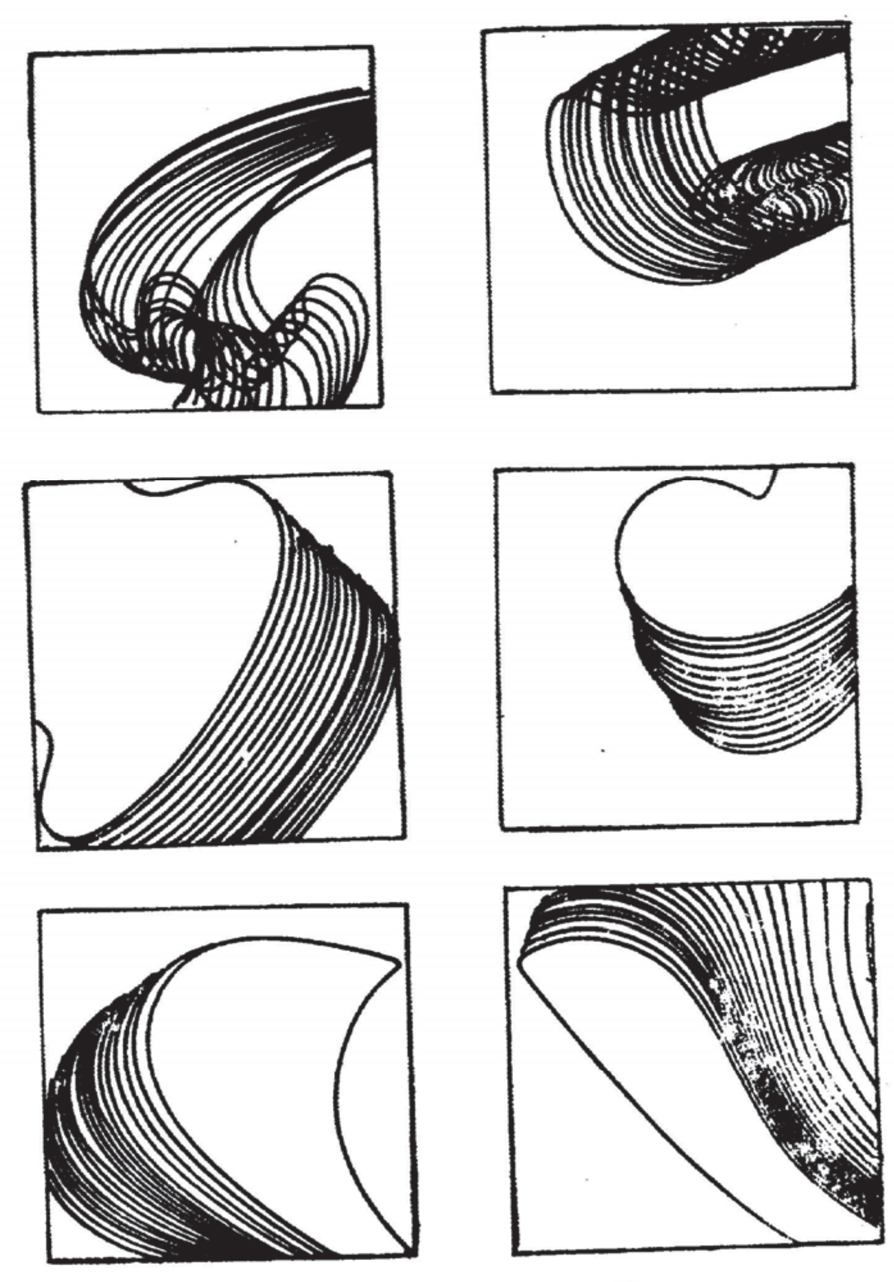
والخط المستقيم يتنوع حسب سمك المساحة التي يشغلها وتتغير إرسالات وتعبيرات هذا الخط من خلال سمكه بتعويضه وشغله لمساحة أكبر والتغير اللوني في الخط المستقيم وغيره من الخطوط يختلف في إرساله بالنسبة للخط الملون بلون آخر.

الخط المنكسر: خط تتكسر فيها زوايا اتجاهه – بحيث يصبح له شكلا آخـــر وتعبيـــرا خاصا به بمثال (٧ أ، ب).

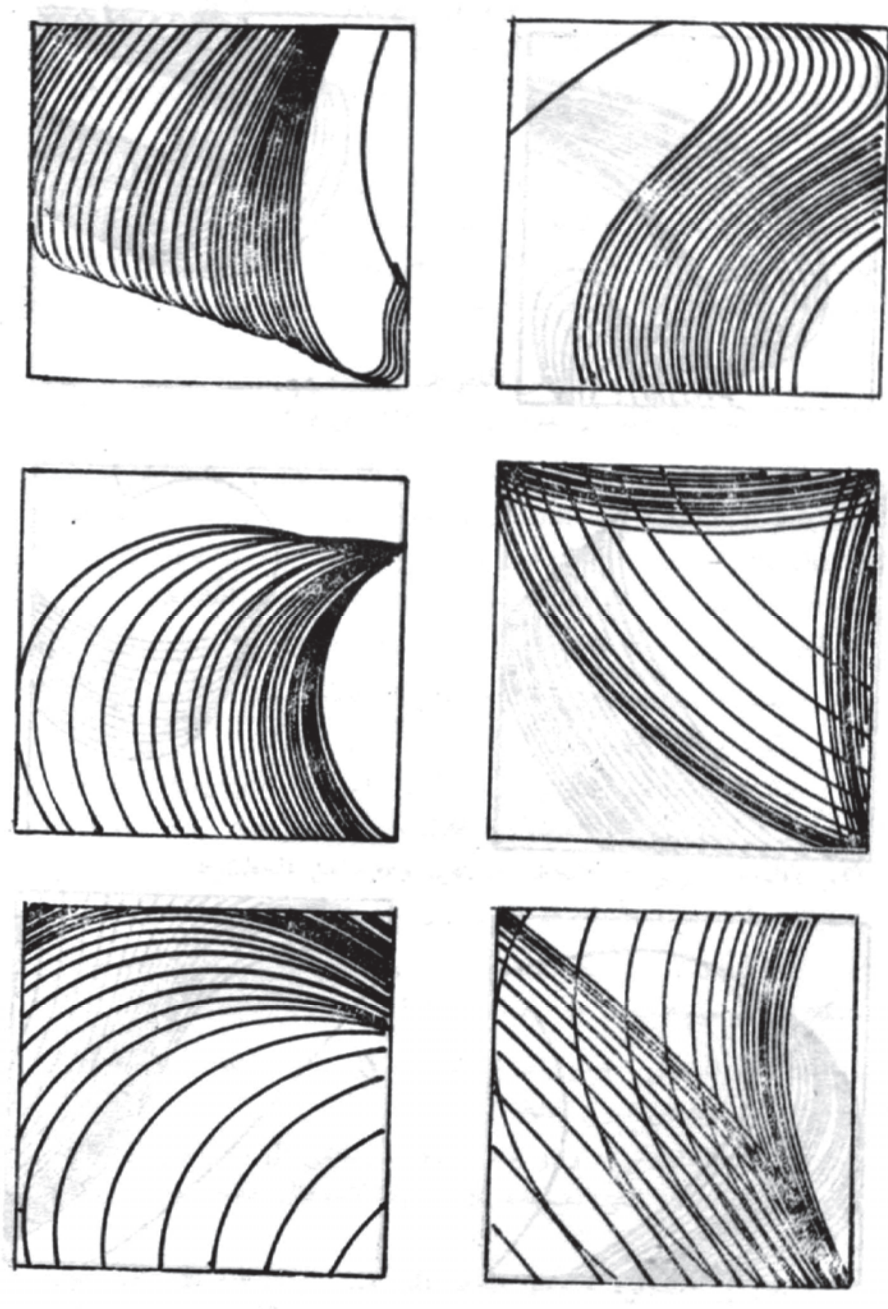
الخط المنحني: وهو خط مستقيم أصلا بمنحنى لإعطاء قدرة تعبيريه يمسح بالليونة في تعوج الخط.

الخط الحلزوني: وهو خط مستقيم ينحنى إلى أن يصل إلى درجة عالية مـــن الالتفـــاف التي تساعده على وجود أشكال حديثة منه، بمثال (٨ أ، ب).

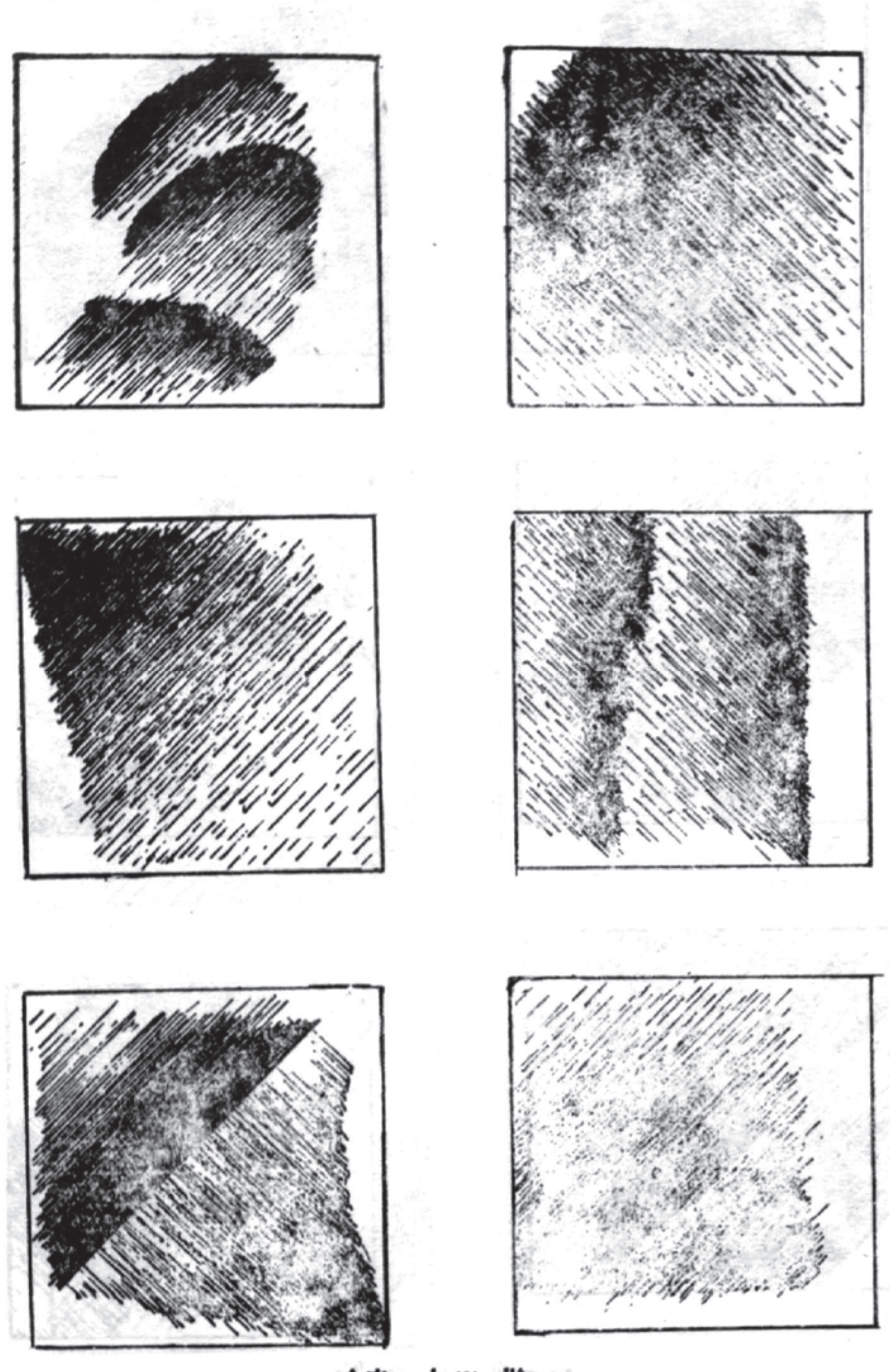
القوس والدائرة: وهو الخط المستقيم في حالة الالتفاف حول نفسه مكونا قوسا أو دائرة، مثال (٩) أ، ب، جـــ.



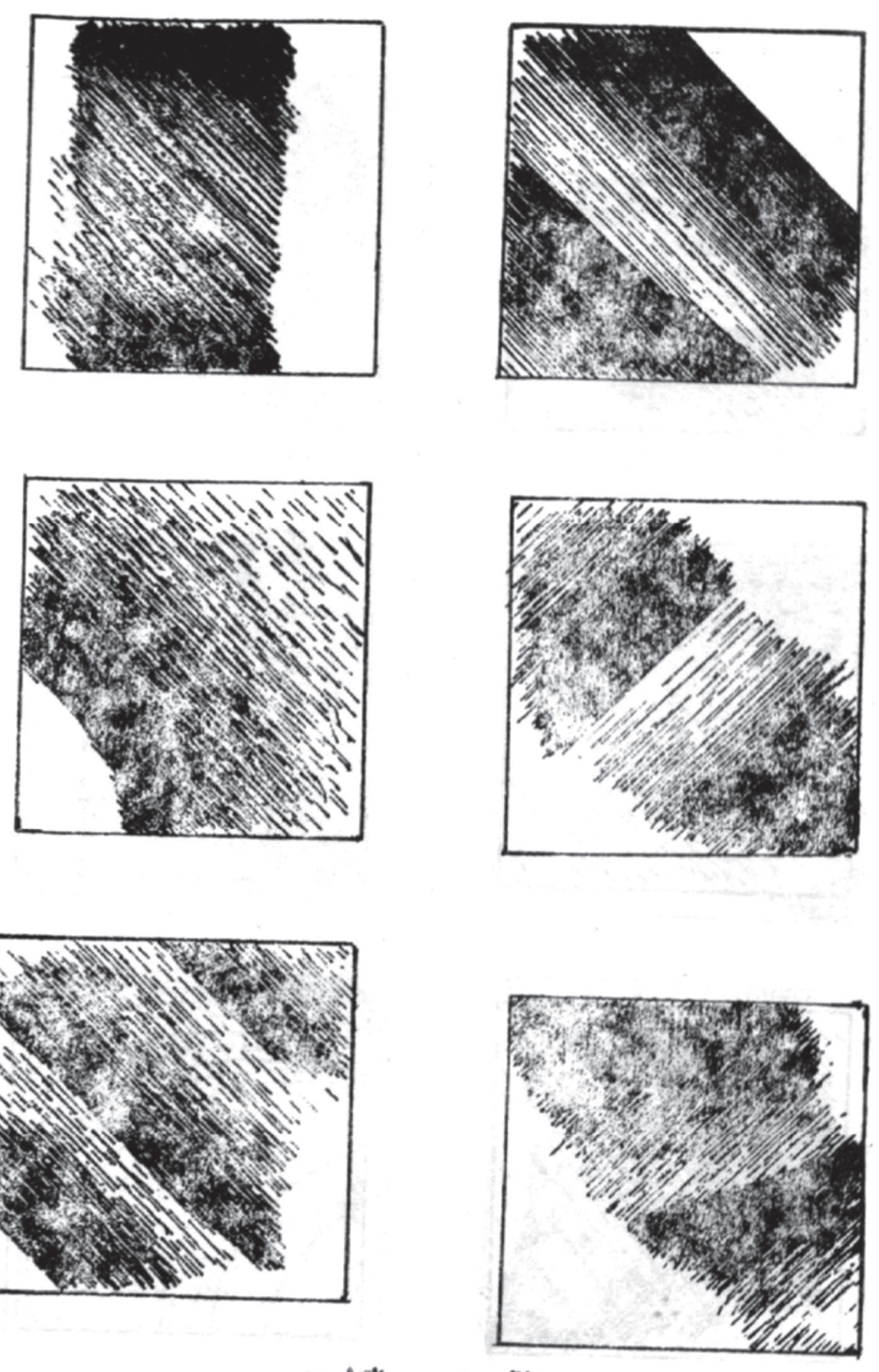
مثال (٤) أ - الدائرة ومشتقات الأقواس



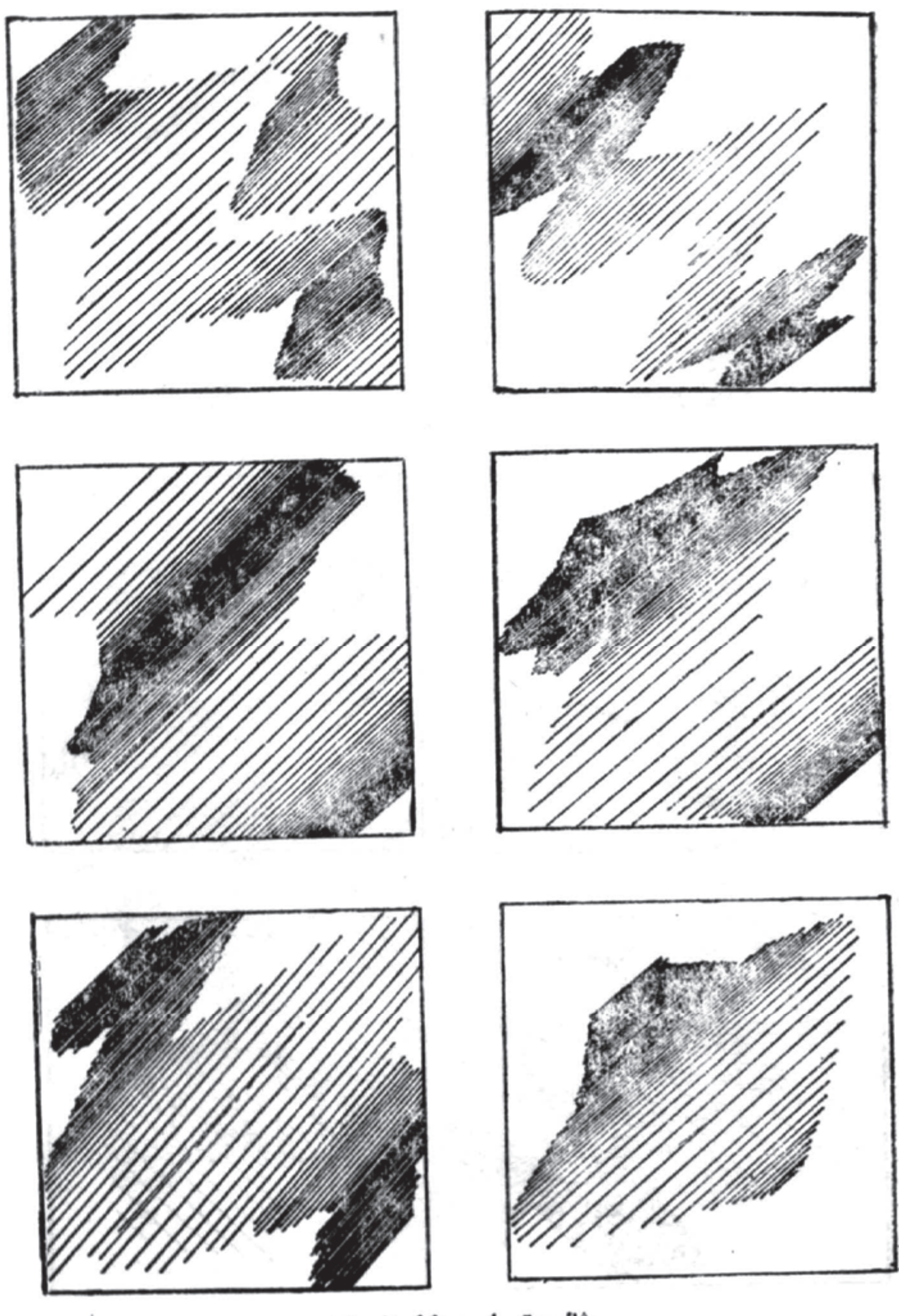
مثال (٤) ب ـ الدائرة ومشتقات الأقواس



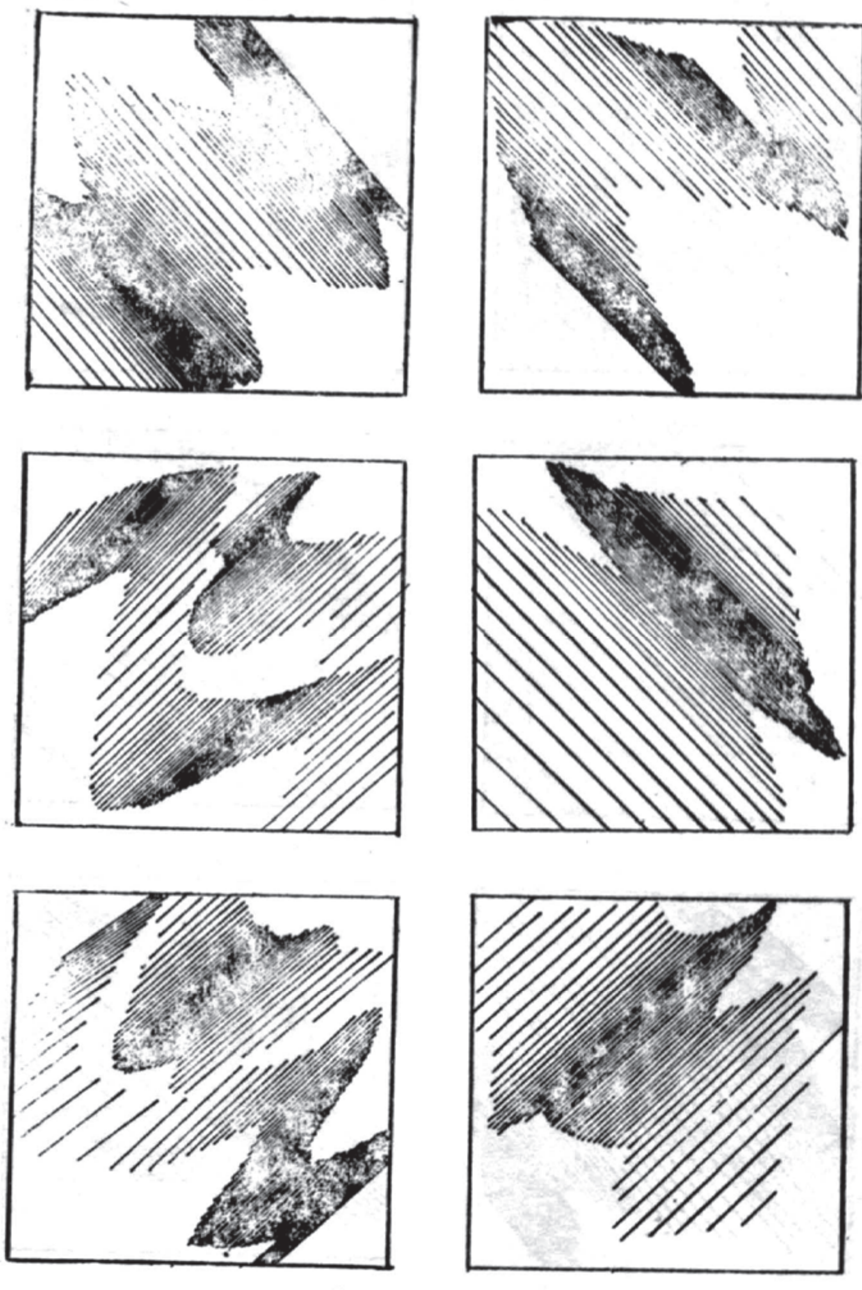
مثال (٥) أ ـ التهشير



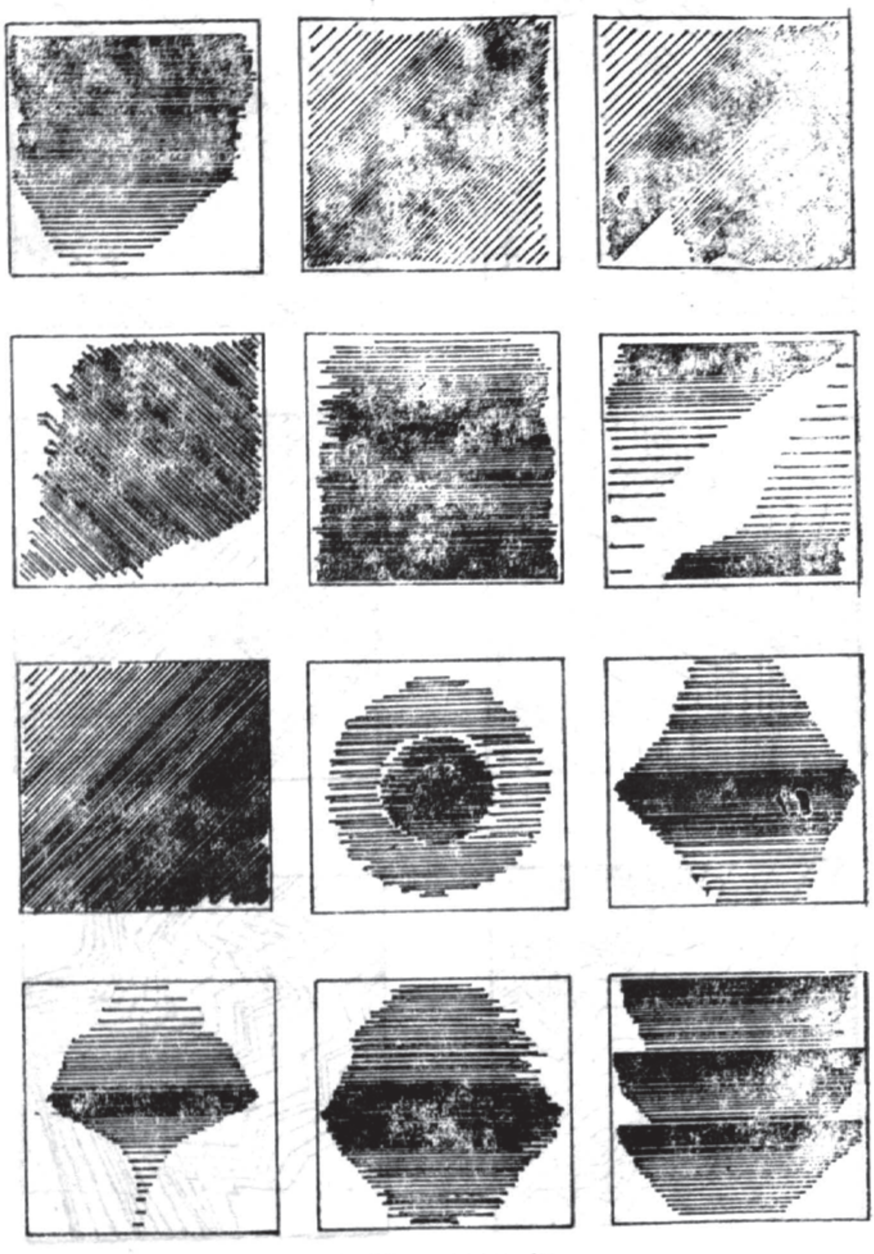
مثال (٥) ب - التزشير



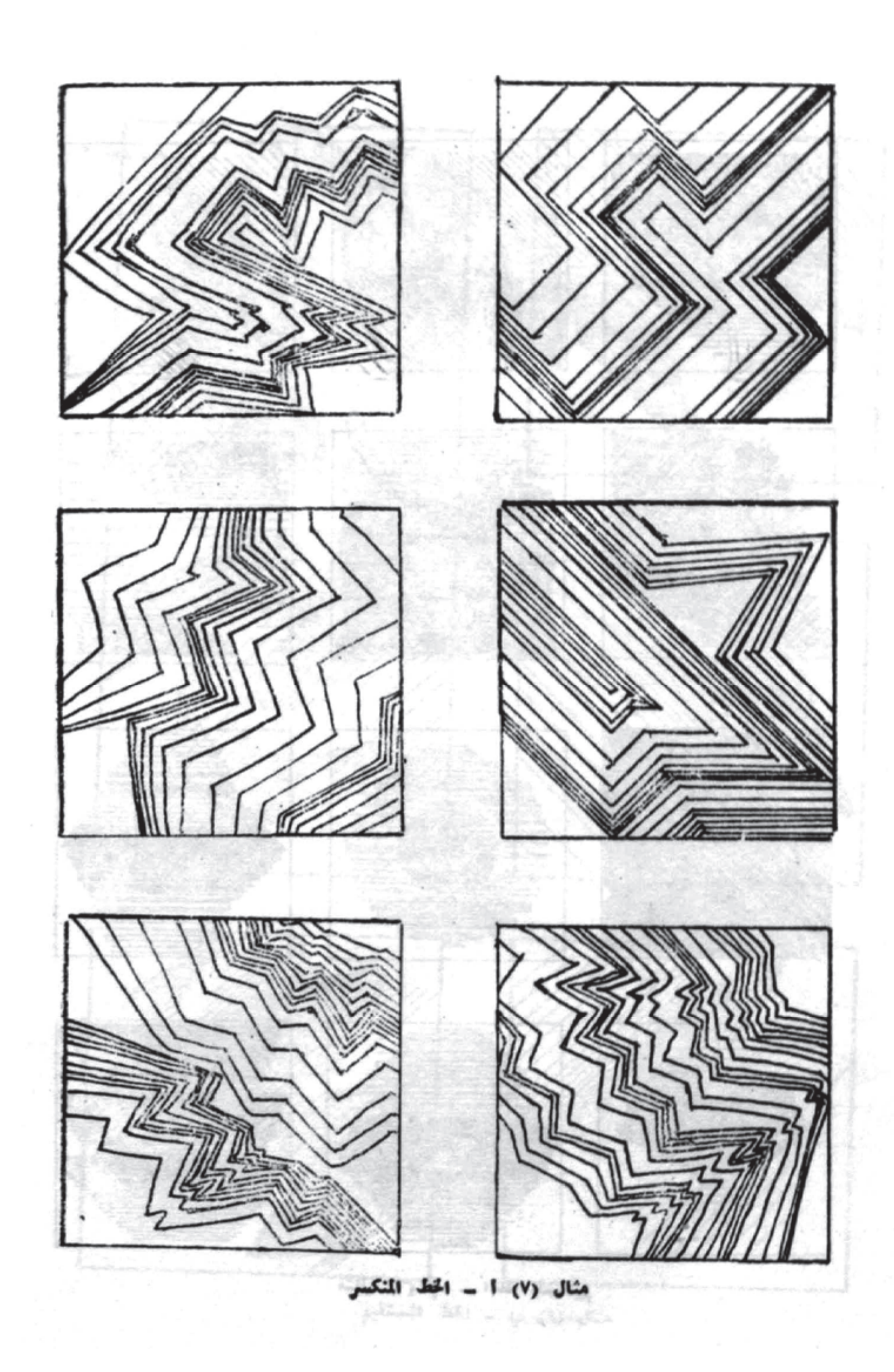
مثال (٦) أ - الخط المستقيم



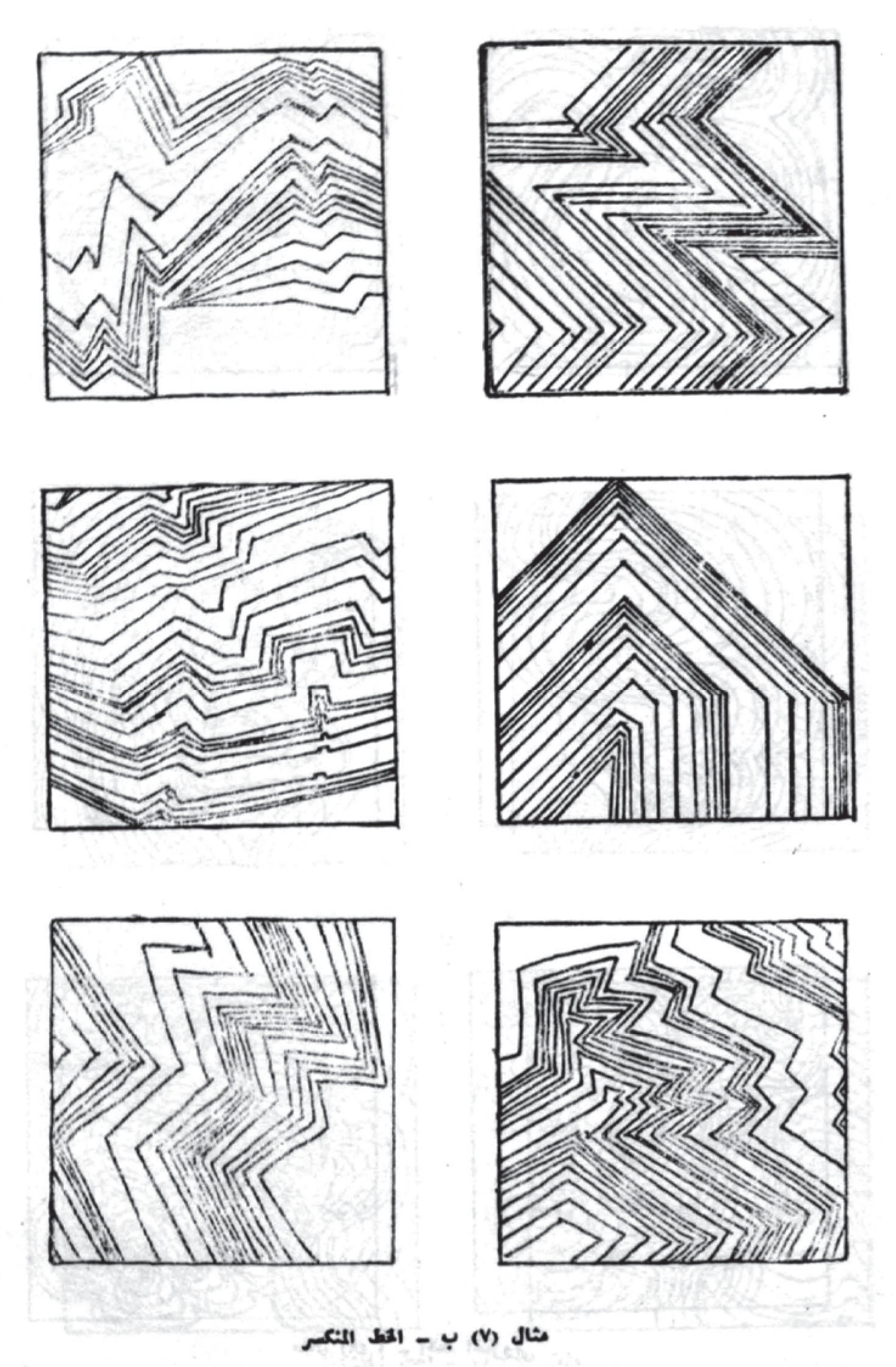
مثال (٦) ب ـ الخط المستقيم



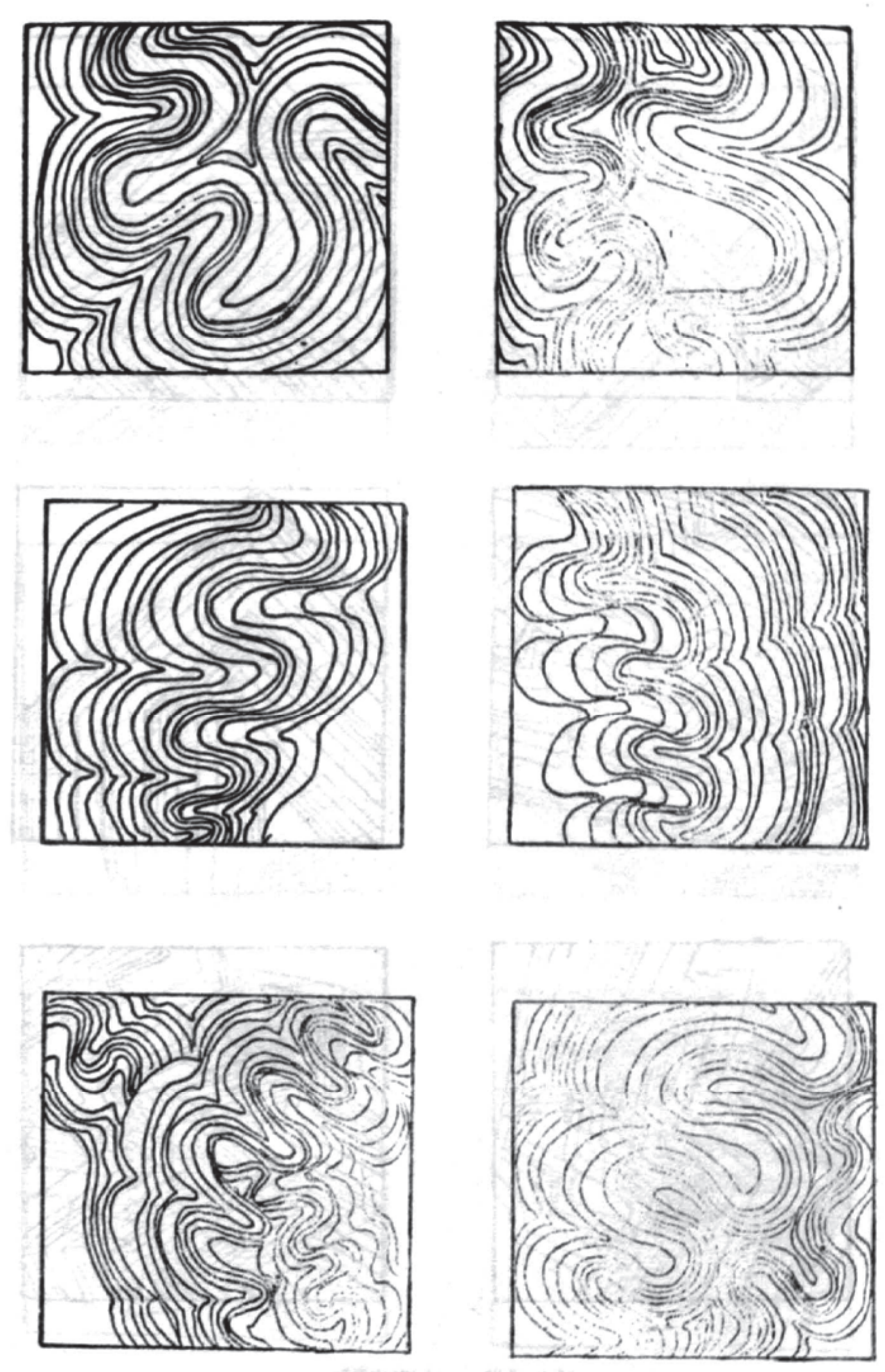
مثال (٦) جـ - الخط المستقيم



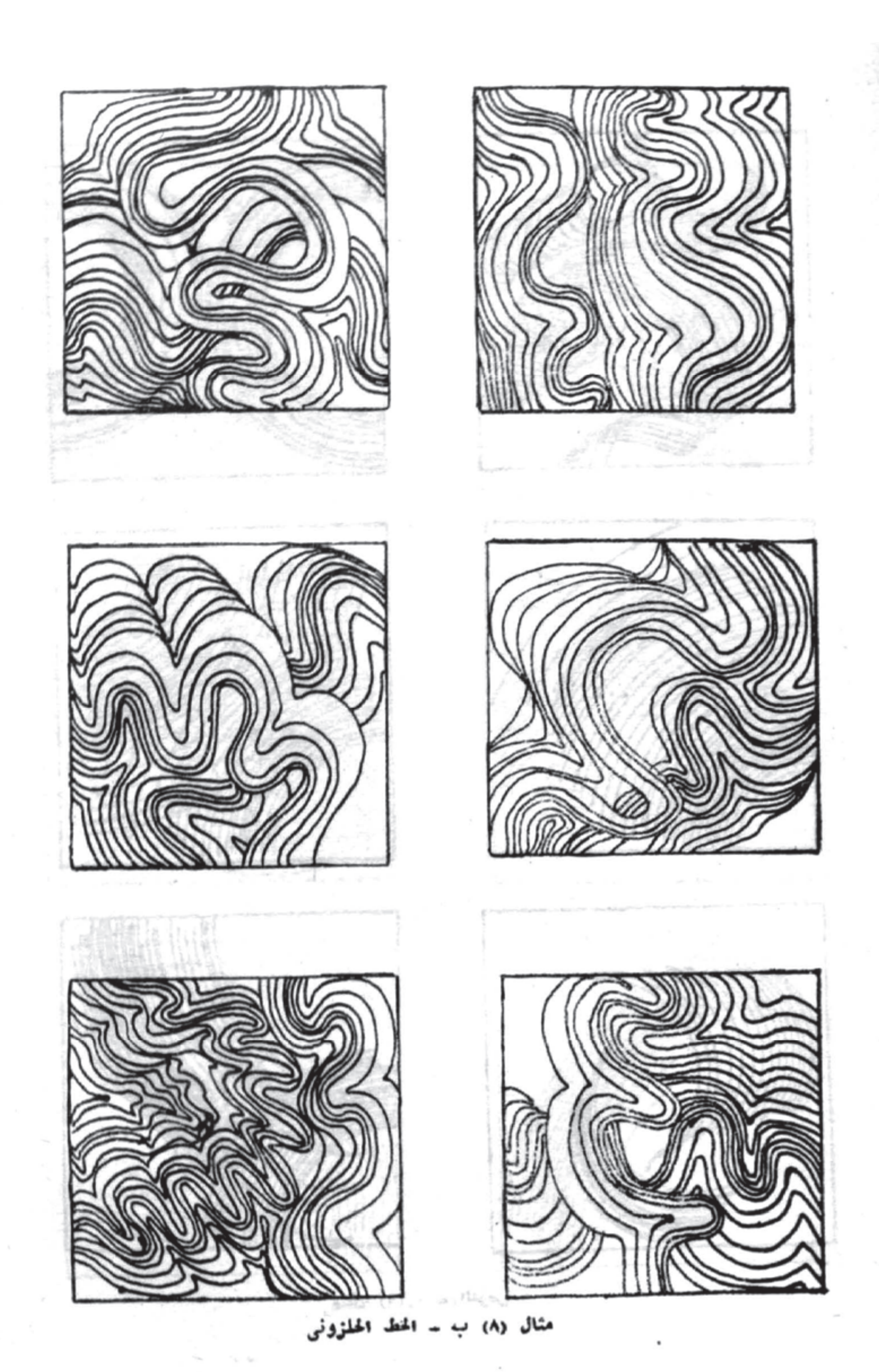
مثال (٧) أ ـ الخط المنكسر



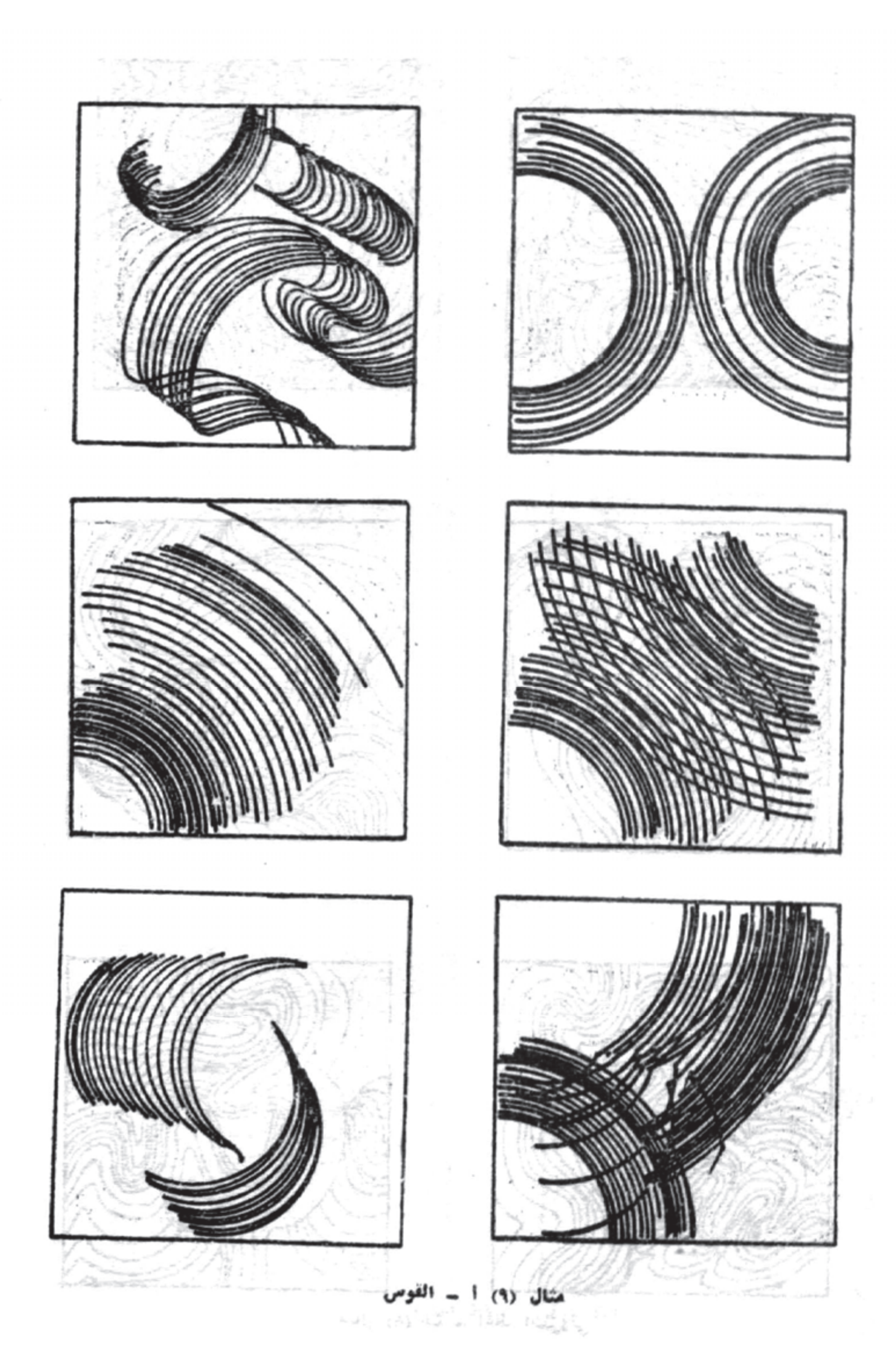
مثال (٧) ب ـ الخط المنكسر



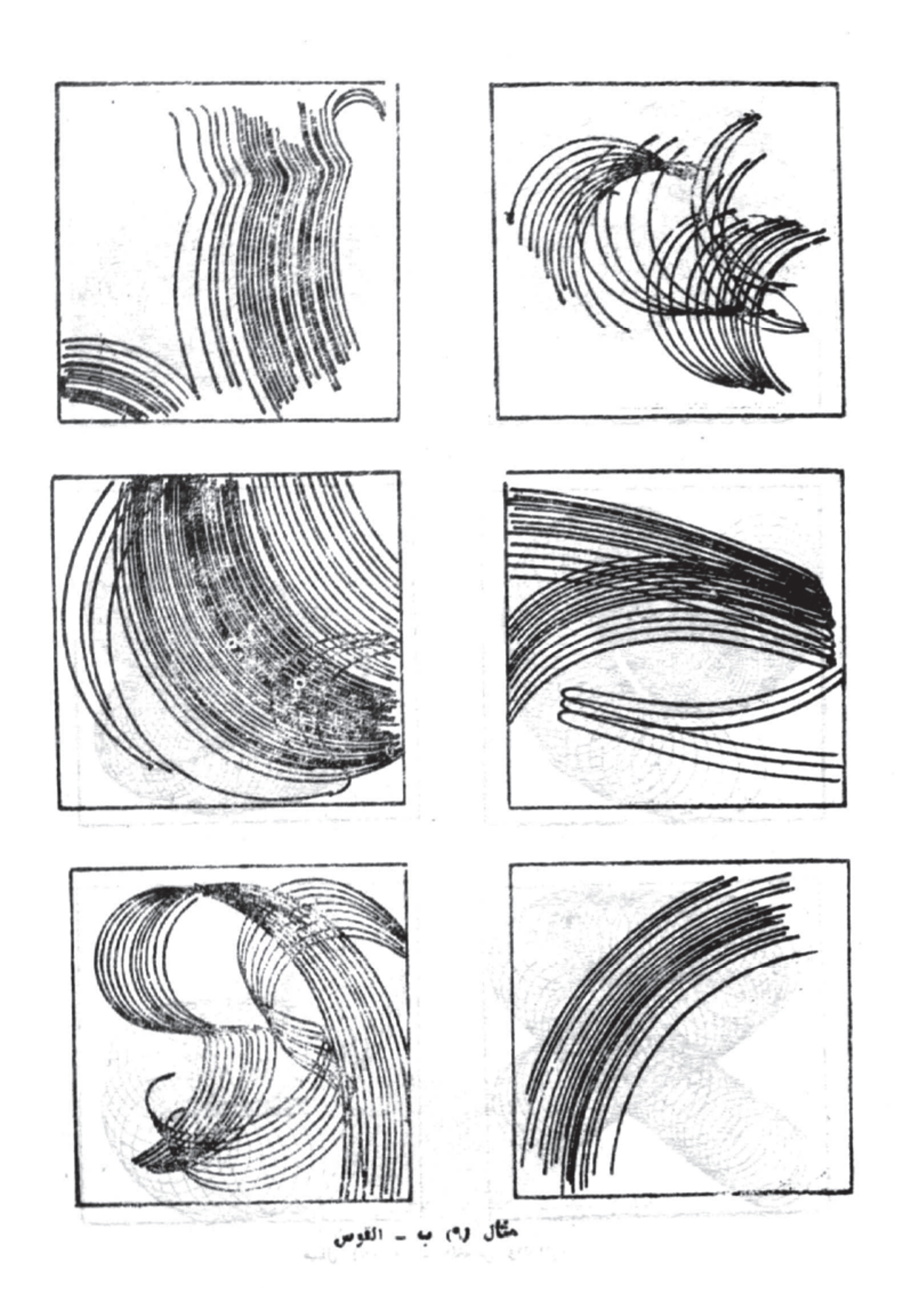
مثال (٨) أ ـ الخط الحلزوني



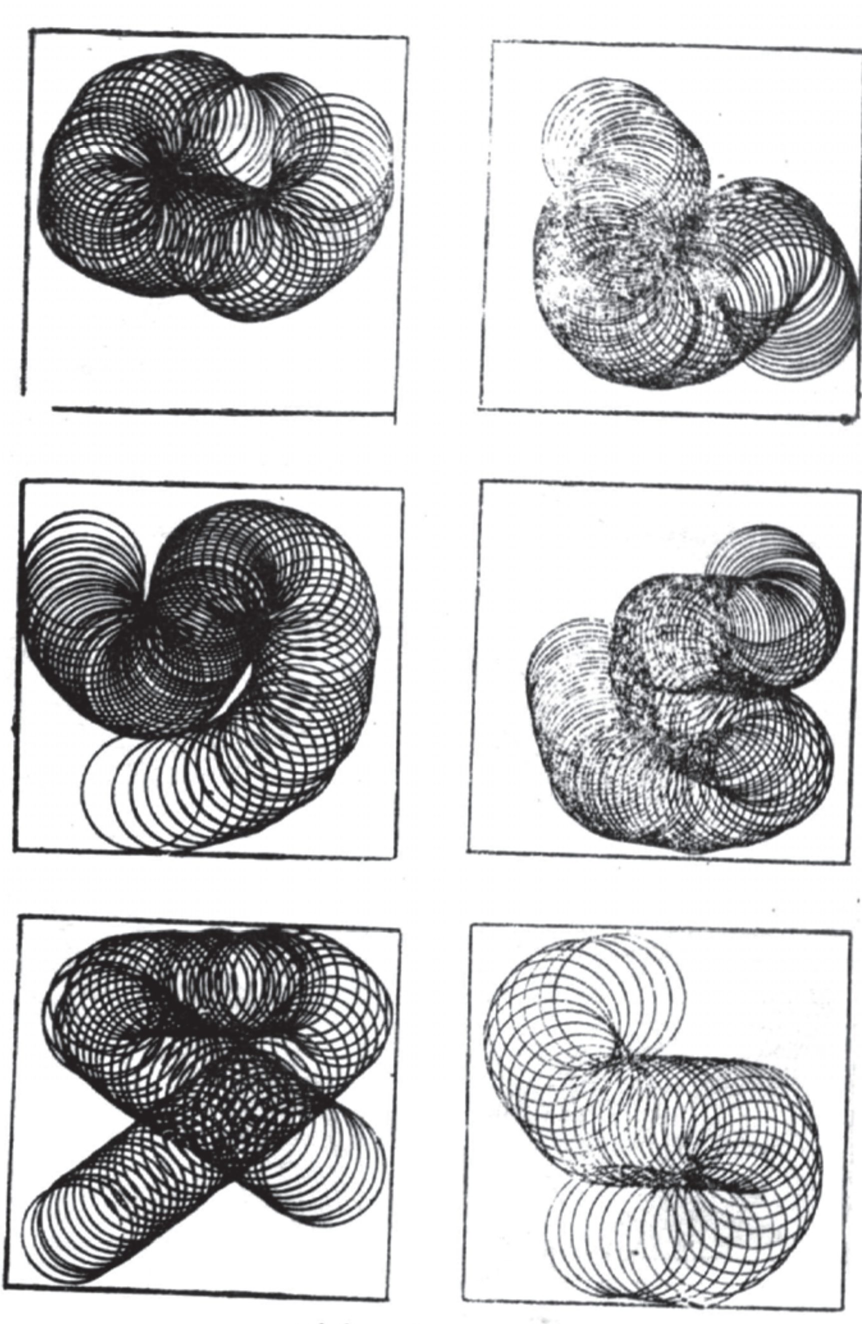
مثال (٨) ب - الخط الحلزوني



مثال (٩) أ ـ القوس

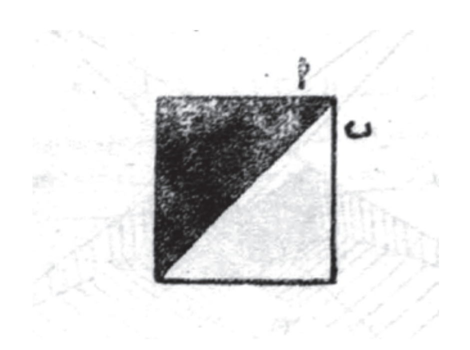


مثال (٩) ب - القوس



مثال (٩) جـ - القوس والدائرة

المساحة: هي عبارة عن شغل حيز على السطح له طول وعرض أو مجموعة خطوط تحصر مساحة تبدأ من أ إلى ب، مثال (١٠):



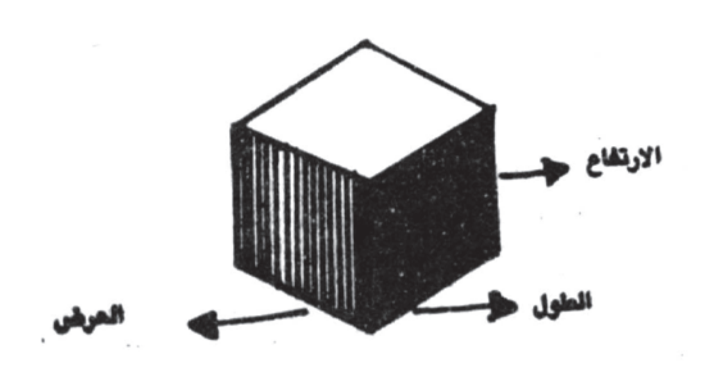
الضوء:

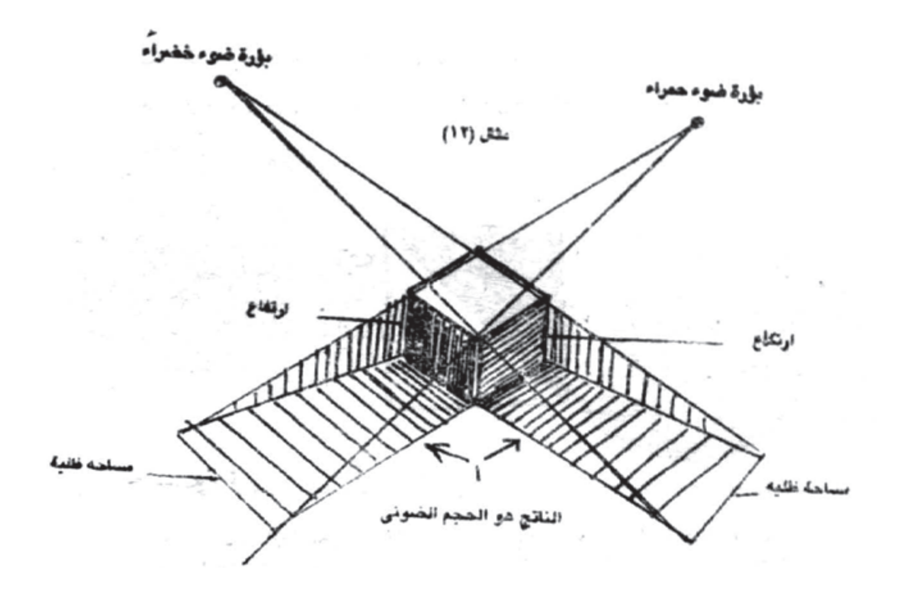
(أ) الضوء الطبيعي: الشمس (بؤرة ضوئية ثابتة) محورية.

(ب) الضوء الصناعي: الكهرباء وما شابه هذا الضوء الصادر من بؤر متعددة من صنع الإنسان وتتغير بسهولة ويمكن التحكم فيها.

اللون: الألوان الأساسية والابتدائية ومشتقاتها – واللون الناتج من المزج – ويطلق عليها الألوان المركبة – للحصول على نتائج لونية متغيرة – وانكسار الأشعة التي ينتج منها اللون يمثل ألوان قوس قزح، واللون له إشعاعاته وأطوال إرسالته ويختلف اللون في هذه الإشعاعات طبقا للموجة الإرسالية – أو تأثره بأسطح عاكسة مثال (١٠).

الحجم هو الطول في العرض في الارتفاع three dimention أو الأبعاد الثلاثة، أو الشكل الذي يشغل حيزا في الفراغ وحجم الأشياء والمكونات الطبيعية مثل الجبال ذات الثلاثة أبعاد مثال (١١)





الحجم الضوئي: هو الحجم الناتج من أثر الضوء على الشكل مكونـــا "حجـــم ضـــوئي" يمكننا رؤيته بالعين المجردة – أو هو ظل الشكل – ويتكون هذا الحجم من الضوء الـــساقط. ويمكن تغير اللون الساقط من بؤرة الضوء، ويتغير الحجم الضوئي نتيجة لتغير بؤرة الـــضوء وزاوية انكسار الضوء، وقد يقل الحجم أو يكبر الحجم بمثال (١١)، إذ يمكننـــا الـــتحكم فـــي الأحجام الضوئية وأبعادها، ويمكن عمل أحجام ضوئية بدون (شكل موجود) من أثر الـــضوء وتكوين أحجام منه (مثال ١٢).

الجملة التشكيلية: وهي العناصر السابقة أو عنصر أو عنصران يمكن أن تكون مجتمعة جملة مفيدة مثال (١٣).



بعد أن يمارس الفنان لغة التشكيل – في تجميع هذه العناصر مجتمعة أو منفردة سوف نحصل على جمل مقروءة من حيث قدرة التشكيل على الإثارة الفكرية.

يتضح من هذا أن اللغة التشكيلية، هي لغة صامتة تمس الإحساس الإنساني وهي ليست بالقراءة اللغوية، أو استخدام منطق اللغة الألفا بائي في صناعة الصورة، وأن هذه اللغة هـي صوت صامت داخلي غير مسموع.

بهذا يتضح أن الأهمية التعليمية، توازيها في الجانب الآخر الأمية الفنية.

وإذا أردنا أن نقارن بين لغة التشكيل ولغة اللفظ، والفارق بينهما نجد أن عناصر اللغـة التشكيلية:

١ – النقطة.

٢ – الخط المستقيم.

٣ – الخط المنكسر.

٤ – الخط المنحنى.

٥ – الخط الحلزوني.

٦ – القوس والدائرة.

٧ – المساحة.

٨ – اللون.

٩ – الضوء.

١٠ – الحجم.

١١ – الحجم الضوئي.

مجموعة الأجرومية اللغوية

أو تغيراتها الشكلية

(ب ت ث) مجموعة هذا التنوع يقابله في لغة الشكل تنـوع الخطـوط بمثـال الخـط المستقيم.

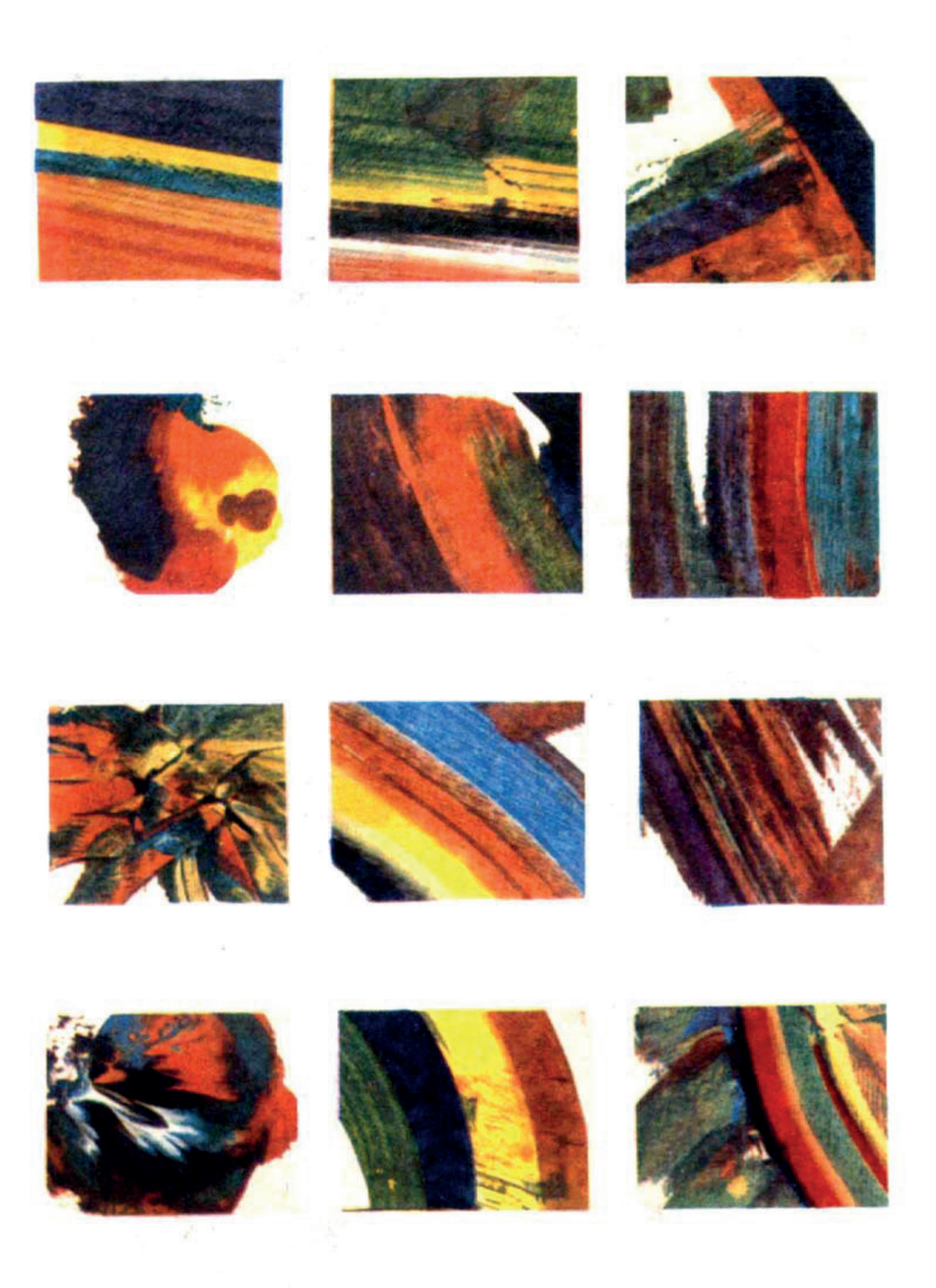
(ج ح خ) مجموعة.

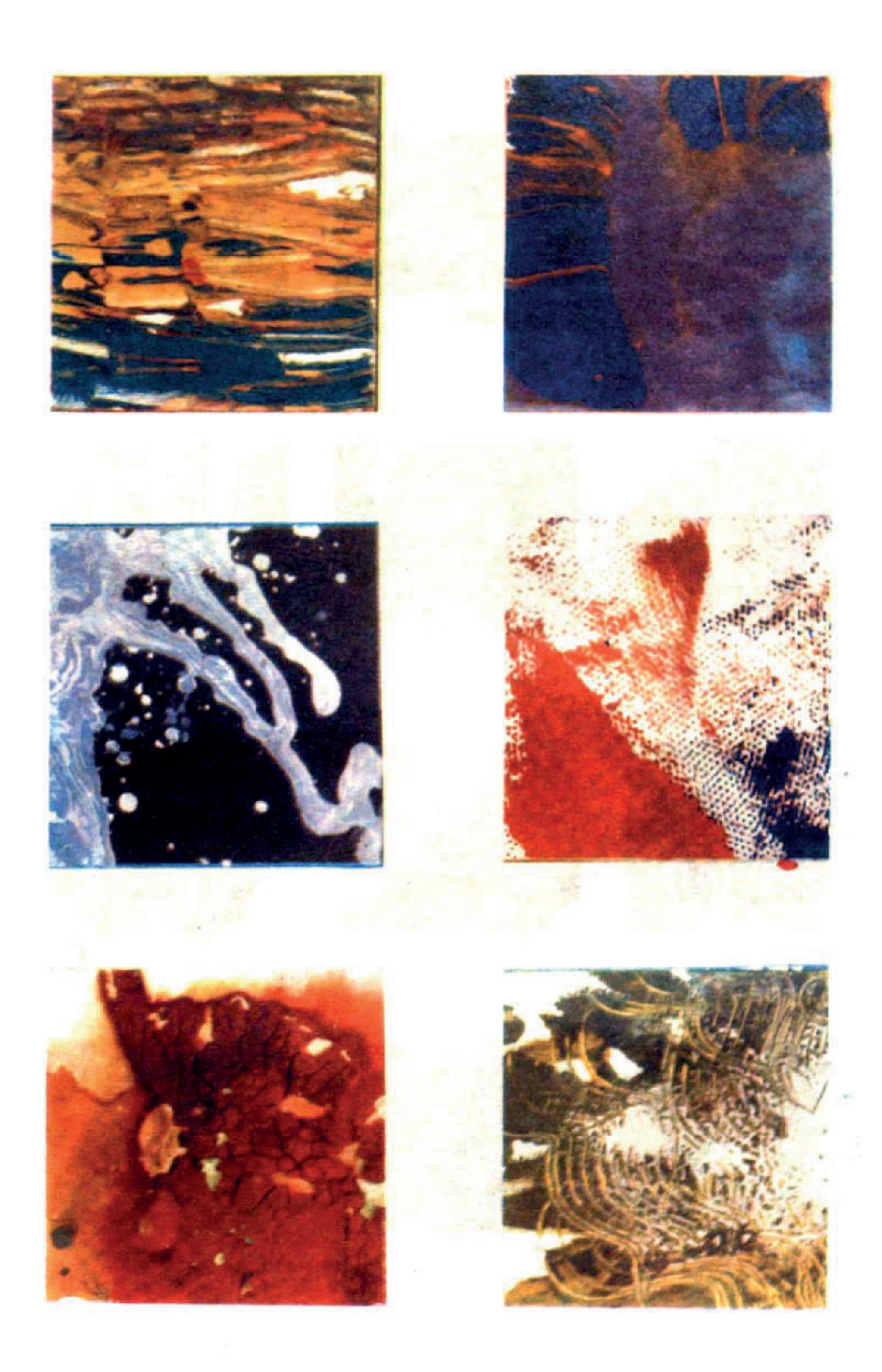
(د ذ ر ز) مجموعة.

(س ش ص ض) مجموعة وبالمطابقة على الطبيعة نرى أن تركيبـة أي شـكل فـي الطبيعة أو غيرها لا بد أن يتوافر فيه شرط اللغة التشكيلية.

(ط ظ) مجموعة.

(ع غ) مجموعة.





السلفية في حياة الإنسان تحتاج منا إلى الكثير من الإدراك العقلي والرؤية الجديدة لتفهم هذا الإرث السلفي في حياتنا، كثير من المشاكل المعقدة التي صارت حقائق بالرغم من أنها أوهام تخللت حياة الإنسان في غيبة العقل وسيطرة الموروثات الإرثية والسلفية، والإرث السلفي الغيبي بدون تفهمه أو التأكد من صلاحيته يعتبر بمثابة حاجز للعقل وللتفكير العلمي السليم، وكثير من الشعوب التي مضت في التقدم أزاحت عن رؤيتها هذا الحاجز الخطير – الذي يحدد للبصر رؤيته ولمجال فكره حدودا ضيقة قد تعجز فيه قدراته الابتكارية الخلاقة عن النمو والاستمرار.

والإنسان السفلي عندما يعتمد على سلفية الفكر سواء أكان صالحا أو غير ذلك، فهو إنسان يكرر ما صنعه السلف بدون فهمه لحتمية التطور وطبيعة الإنسان في حبه للتغيير الدائم المستمر في اكتشاف أبعاد نفسه الجديدة، والبحث نحو قدراته الخلاقة في جميع مجالات الحياة.. فإذا عاش الإنسان على نمط واحد – فكيف تكون حصيلة التاريخ الإنساني – أن نظرية التطور والنشوء بما فيها من تأكيد على بيولوجية التطور تماثل المراحل التي تمر بها تطوره، إذا تلاشت الأفكار الجامدة مثلما تلاشي حيوان الديناصور الذي عجز عن تطوير نفسه والتعامل مع طبيعة التغيير البيئي، ومن ثم فإن النقاط التي يختلف بشأنها أعداء العقل ومحبي السلفية اللافكرية هي الجمود والتحجر.

ولكن في المرحلة الحالية يعلب العقل الابتكاري دورا كبير إذ يقدم أفكارا جديدة تمكنه من التصدي للبيئة على نحو أفضل من خلال الحوار الذي يعد علامة مميزة من علامات العصر الحديث، وصار من الواضح أنه إذا اعتقد المرء عموما أن ما حققه الإنسان من نتائج طيبة في صراعه من ألج الحياة كان بفضل عقله، سينزع العقل إلى إسقاط كل ما هو خارق للطبيعة أو غيبي من الكون.

وصفوة القول أن مضمون الدارونية (نظرية دارون) للنشوء بالنسبة للأخلاق والسياسية قد يبدو مناقضا أكثر منه مؤيدا للتقليد والموروث عن عنصر التنوير المفعم بالأمل كان يؤكد إمكانية التحول السريع إلى حياة أفضل.

ومن ثم كان هذا الفكر فكرا عالميا "كوزموبوليتانيا" في نظراته، وسقطت الفتـرة مـن القرن الخامس عشر إلى التاسع عشر في مصيدة الأفكار السلفية – ومنذ بداية القرن التاسـع عشر والقرن العشرين، عاشت البشرية تطورا عقلانيا خطيرا في مفهوم الفن والعلم، بعـد أن رسخت في أكثرنا الوسائل المعروفة باسم مناهج البحث العلمي، ويبدو واضحتا مـن الناحيـة التاريخية أن نمو المعارف العلمية والقدرة المتزايدة على استخدام المناهج العلميـة، مـرتبط ارتباطا كليا ووثيقا بنمو الاتجاه في النظر إلى الكون والكوزمولوجيا العقلانية.

وأن الفارق بين لوحة الفنان مثل "مايكل أنجلو" ولوحة أخرى للفنان "بيكاسو" والفـارق بين قصيدة للشاعر "شكسبير" وقصيدة للشاعر "ت س، إليوت" والفارق بين مبنى على الطراز الباروكي وآخر على الطراز القوطي الجديد، كلها فروق واقعية وهامة، والأهـم مـن ذلـك التحول في مجال الفكر الإنساني، أو من فلسفة العقل الواقعي إلى فلسفة القرن العـشرين فـي مجال الفكر العقلاني (عقلانية الفكر) والتي هي سمة العصر الحالي.

وها نحن في عصرنا الراهن نجد أن الحقائق الأساسية تأتي من علم الحياة "البيولوجيـا" وعلم النفس وعلم وظائف الأعضاء "الفسيولوجيا" ومن العلوم البيولوجية الأخرى، والذي يعنينا هنا هو نفوذ هذه العلوم على تيارات الفكر والفن في القرن العشرين، ولـذا أصـبحت فنـون السلف الفكرية التي ترتكز على مناهج المعارف التراكمية أمرا مرفوضا من العقلانيـين فـي العصر الحديث.

ونزعة العداء للفن الحديث هي نفس النزعة التي انتابت الفكر البشري في بدايـة كـل تطور وتقدم، وليس بالغريب أن الرأي الغالب العام في كثير من الأحيان هو الـرأي الـسائد السلفي وخاصة في الشعوب المختلفة التي تلتزم وتحتفظ بالـشكل الأخلاقـي للتأكيـد علـى موروثات السلف، والتي تحجب أنظارهم عن اكتشاف عالم غير واقعهم الذي يعيشون فيه، هذه السلفية الفكرية هي إحدى عوائق التطور والتقدم في عصرنا الحديث، وقد أصـبحت الـسمة المرضية والظاهرة الفعالة في الشعوب المتخلفة.

والتراثيون يرددون دائما "أكلاشيهات" وأنماطا سلفية تراثية مقروءة ومحفوظة، ولكـن الأمر لا يقتضي مجرد الالتزام الحرفي بالنصوص بل يتعدى ذلك إلى إصدار الأحكام الغيبيـة أو التقيمية التي لا يمكن الجزم بصحتها أو خطئا بالرجوع إلى الواقع.

أن من حق التراث السلفي أن يرد على من يدعوه إلى فصل الفن عن الوجدان العقلـي الذي هو سمة العصر.. وما وصل إليه الفن بغزو المشاعر العقلية الدفينة في وجدان الإنسان.

سادت القرن الثامن عشر ظاهرة الرفض والثورة على مفاهيم القرون السابقة من فكـر وكعادات وتقاليد، وانطلق الفكر الإنساني يبحث عن جديد خارج أسوار الحدود التقليدية لمفهوم الأوطان والاستيطان بأبعادها الجغرافية المعروفة والمحدودة، وانطلق الفـن مجتـازا حـدود المعرفة الضيقة – "تحت تسميات الفنون القومية والانتمائية وأمثالها من المعارف الاصطلاحية الموروثة والملقنات الإرثية" – التي سادت في القرون السابقة، نظـرا للنزاعـات العقائديـة والطائفية، وتحت تأثير الممالك والدويلات الفردية والجماعية التي كانت تحكـم دول أوربـا بسلطات العقيدة الدينية، ولقد تأثر الفن التشكيلي بمضمون هذا الفكر في إطار التشريع الكنسي، وظل الفن التشكيلي خاضعا لهذه الملقنات تحت سيطرة الأفكار التراكمية والسلفية.

ومن الشائع في هذه العصور أفكار الرهينة الدينية، ومن الحقائق المعروفـة أن فنـاني العصور كانوا بعد الانتهاء من أعمالهم الفنية "اللوحة الفنية" يقومون بتغطيتها بطبقة شفافة من اللون البني، اجتنابا لزهرة اللون، ولكي تعطي التأثير الدرامي الديني، وتحقق مطالب رجـال الكنيسة، والذين كانوا هم أصحاب السلطة أو الحكام الفعليين في ذلك الوقت، ولإعطاء المنـاخ الكنسي لخدمة العقيدة المسيحية وتحت تأثير المتطلبات الكهنوتية للسلطة الحاكمة والمـسيطرة على أفكارهم.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومع نـشأة الثـورة الصناعية في أوربا في القرن السابع عشر والثامن عشر، وأثر هذه الثـورة علـى الممالـك الأوربية وما نتج من أفكار الثورة الفرنسية "الحرية" و"العدالة الاجتماعية" سادت حرية التعبير لا عن ذات الإنسان وانطلق الإنسان بأفكاره المخزونة "المكبوتة" مندفعا إلـى عـوالم جديـدة محطما أسوار الحدود الضيقة للمفاهيم القديمة، وخرج من حدوده الجغرافية معبرا عن رغبـة الإنسان نحو مصيره الجديد.

وبداية بالفنان الفرنسي "بول سيزان" عندما رأى أن الطبيعة يحكمها قانون المتوازيـات الفكرية، وأن العمل الفني لا بد من أن يخضع لقانون لغة التشكيل، بأنه هو المالـك الوحيـد لحدود ونهايات الإطارات الفكرية في العمل الفني، وأن رؤية الطبيعة ليست هي مفاهيم العدسة العينية "جهاز الإبصار".

ومع الغزو الأوربي الاستيطاني لكثير من دول شرق آسيا والشرق الأوسط والجزر المحيطة بالقارة الأمريكية الجديدة، خرج الفنان الأوربي ليكتشف الثراء الفكري العالم مؤكدا انتمائه للطبيعة ومفهوم الفن على مستوى المدارك العقلية لهذه الشعوب، وتجربة الفنان الفرنسي "جوجان" في جزر تاهيتي، هي ثمرة لهذه الاستيطانات المعروفة والمسبوقة بالغزو الاقتصادي الأوروبي والانفتاح على عالم جديد مفعم بتراثه الفكري، والذي يختلف عن الفنون الأوربية اختلافا كليا في مفهوم العقيدة السماوية بينما كانت الفنون الشرقية تسيطر عليها النظرة العلمية الطبيعية الصوفية، في فهم الطبيعة وتحويرها إلى مسلمات تعبيرية قادة على النفاذ في وجدان الإنسان الشرقي، وتتمثل في فهم هندسة الطبيعة – مثل الفن الإسلامي – وغيرها من الفنون التي تصبو إلي مدركات وجدانية العقل، والتي أبدعت الأشكال "السرمدية" وكشفت للإنسان بعد البصيرة الفكرية وما تمثال "أبو الهول" في الفن المصري القديم" عصر الفراعنة" إلا ثمرة من ثمار الفكر الفني، وهو الذي يعتبر العمل الأول أو اللبنة الأساسية الأولى لمفهوم الفن السيريالي الحديث أي منذ سبعة آلاف سنة.

والفنون الشرقية جميعها بشكل عام تنحو نحو إيجاد المعادلة الفكرية الصعبة بين الإنسان وفهمه للطبيعة من خلال مداركه العقلانية والحسية، والتي بعدت عن التفسير اللغوي أو الإيضاحي الذي كان مسيطرا على أوربا في ذاك الوقت، كما كانت الفنون المسيحية والفنون الشرقية قد تعدتها إلى كشف معالم جديدة لا شكل مسبق لها، ولذلك تجنبت التعبيرات اللغوية في مفهوم الفن التشكيلي.

وقد لجأ بعض فناني أوربا إلى الاعتراف من فنون الشرق أفكار جديدة أمثال الفنان "بابلو بيكاسو" والفنان "موندريان" بالنسبة للمغرب العربي وأفريقيا، وكثير من هؤلاء الفنانين المعروفين والمجددين للفن الأوربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أدركوا أن التراكمية الفكرية ومفهوم الفن في العصور السابقة في أوربا، لم يعودا يثريان حياة الإنسان، ولا بد من التخلص من هذا الفكر التراكمي الذي أحاط بغشاوة فكر وسيطرة أفكار الإرثية، وكعدم الدفاع عن الكائنات الإرثية التي كانت تعيش في وجدانيته الموروثة.

أن الفنون المعاصرة ما هي إلا ثورة عارمة على ما يقرب من عشرة قرون من السيطرة اللاهوتية على الفن الأوربي، وأن الفنان الحديث في القرن العشرين قد دأب باحثا منقبا عن عالمه الخاص، يستقي من الطبيعة مفردات وحداته في التعبير، وعندما تفجرت علوم المعرفة باحثة داخل الذات الإنسانية محاولة اكتشاف النفس وما بها من غموض، كان الفنان الحديث سابقا إلى كشفها، محاولا إيجاد صيغة للفهم المتبادل بين الفنان والرائي.

ومن منطلق الإدراك الجمالي للذات الإنسانية، نرى الأعمال الفنية الحديثة تنحو في تأكيد الفاعلية التعبيرية لمادة العمل الفني واستخدام المضامين الجديدة في معالجة للواقع المرئي فنجد في الأعمال الفنية الحديثة أن المفردات التعبيرية متغيرة ومتنوعة، وتنطلق من كل عمل فني بنية جديدة، وتتحول الأجرومية المحدودة إلى مدركات رمزية بصرية عامرة بالدلالات.

ولذا فقد جاءت الأعمال الفنية الحديثة تنطوي على طابع التنوع في عالم الشكل والمضمون، وتضيف الكثير إلى عالم المعاني عند المشاهد بتجاوزها للواقع المرئي المباشر بهدف خلق عالم فني يسيطر فيه التعبير الجمالي، وبلغة تصويرية مبتكرة على إنتاجه الفني، ومن خلال الكيفيات الأسلوبية المتناولة في عملية التجريب التشكيلي التصويري تقدم للمشاهد فرصة الاتصال بنشاط الفنان وبتصوراته الجمالية بلغة اصطلاحية جديدة ومميزة بعيدة عن تراكمية الرؤية المتقدمة.

إن الفنان العربي هو أكثر تجريدا من زميله الفنان الأوربي، لأن مفهومه عن التجريد يدخل في إطار طبيعته وطبيعة حضارته، مقولة عميقة للناقد العالمي "سير هربرت ريد" عن مفهوم التجريد في الفن الإسلامي – كتبها في مقدمة كتالوج المعرض الأول لجماعة الفنانين العرب في لندن ١٩٦١ جماعة الفنانين العرب تم تأسيسها ١٩٦١ في لندن من دارسي الفن في ذاك الوقت، وكان تجمع الفنانين: صالح رضا مصر – نحت" عصام الراوي" – العراق – تصوير"، نهى الراضي العراق خزف" محمد عبد الله "السودان تصوير" وكان يرأسها "سير هربرت ريد".

والتجريدية أو المذهب التجريدي أصبح إحدى المدارس الفنية التي انتشرت انتشارا واسعا في العصر الحديث – ولا يمكن التغاضي عنها – وبدون دراسة أو فهم قد تقع تحت طائلة الإدراكات المحصورة لاتجاه واحد، وغلق مجال الرؤية التي لا ترى غير نفسها، وقد يتسبب هذا الانغلاق الفكري في غياب المعارف والرؤى الأخرى التي تساعدنا على فهم التطور التاريخي للفكر الإنساني، وهذا لا يعني الانضمام لمدرسة محددة، أو التحيز لوجهة نظر واحدة، ولكن بالقدر الذي يسمح لنا سواء بقبولها أو رفضها بعد دراستها ومناقشتها، وفهم حقيقة هذا الفكر الإنساني.

وتحمل المدرسة التجريدية في طياتها معان كثيرة، ومن الممكن تفسيرها بطرق مختلفة، وعموما فإن كلمة "تجريد" – أو التجريدية – لها معان عدة يمكن شرحها بأكثر من طريقة طبقا لمدلول كلمة التجريد التي تعنى التبسيط أو التخليص في المفهوم الدارج للمعنى اللفظي، وليس لمفهوم التجريد بالمعنى الصحيح الذي تأسست عليه المدرسة التجريدية في الغرب، وعموما فإن النزعة التجريدية التبسيطية في المدرسة الفنية المصرية القديمة "الدولة الفرعونية" تختلف عن هذه التي سادت في العصر الإسلامي، وعن مثيلتها في المدرسة التجريدية التي رادها وتبناها في مرحلتها الأولى الفنان الفرنسي "سيزان" ثم "بيكاسو" و"براك" بعد ذلك في مطلع القرن العشرين.

ومع أن كلا من هذه المدارس الفنية السابق ذكرها – لها صفاتها وسماتها وزواياها في الرؤية الفنية، فإن جذورها الأساسية في الواقع لا تختلف عن التجريد إلى حد ما – إلا في

مفهوم الخط الدرامي للأعمال التجريدية الحقيقية – التي سادت في مضامين الفن الأوربي في القرن العشرين.

وسوف نطرح قضية الرؤية الفنية بين عامل الشكل الدرامي في مثالين مختلفين في مفهوم الرؤية – لاستنتاج المفهوم الدرامي في الفن الإسلامي، وهما بوابة جامع السلطان حسن "بالقلعة" وبوابة الجحيم للفنان الفرنسي "أوجست رودان".

وقبل أن نخوض في المقارنة بين هذين العملين، سوف نوضح بعض النقاط الهامة في مفهوم التجريد أولا النزعة التجريدية قديما وحديثا – لاستنتاج مدلولات هذه المدرسة عبر المدارس المتعددة القديمة والحديثة.

ويمكن القول أن المظهر الإيضاحي للمدارس السابقة يقع في نطاق الفن والتشكيل الذي له سمة التجريد، وليس التجريد البحت، كما في المدرسة الفرعونية التي لها ملامح التجريدية الموضوعية التي تحاكي الطبيعة وترتبط بها بطريقة مجردة لمفهوم الطبيعة – ولهذا السبب لا يمكننا وصفها بأنها تجريدية مطلقة.

والتجريد في الفن الإسلامي – كان نتيجة لازمة للفلسفة الدينية التي سادت في تلك الحقبة، ونجد أن الفنان في العصر الإسلامي، كان مؤمنا بابتعاده عن مفهوم رؤية الطبيعة من حيث الرؤية السطحية لها، ولم يكن الفن الإسلامي هندسيا بحتا كما ادعى أهل الفكر الغربي في مفهومهم للفنون الإسلامية – وهناك مقولات عدة في التجني على الفن الإسلامي واتهامه بأشكاله الهندسية الزخرفية!! أي السطحية أو تجميل الشكل بدون مضمون كما ادعى بعضهم.

وبالنظرة السريعة إلى جامع السلطان حسن – كمثال حي – يحمل الأبعاد الإنسانية في مجمل التعبير العام، من حيث شموخ فكرة البوابة التي تتميز "بالدرامية الصرحية" للمشاعر الإنسانية والتي تدل على عمق الفهم الإسلامي لمفهوم الشكل الدرامي الذي يحمل الأبعاد الإنسانية في مجمل التعبير العام من حيث الشكل والمضمون، والذي استبعده كثير من المستشرقين – لعدم إدراكهم أن البديل عن الطبيعة لم يكن هو العنصر الهندسي كما أدعى البعض – ولكن البديل عن الطبيعة هو في ابتكار وخلق مكونات جديدة تعتمد على الفكر الإنساني، وأن الهندسة ليست هي بناء قوامه قانون هندسي فقط، ولكنه بناء عقلاني في رؤية الطبيعة بمنظار العقل المدرك لمفهوم الطبيعة وجوهر تكوينها وتحت إطار "الهندسة البيولوجية" لتكوين الأشكال طبقا لتنظيمات الخالق – هذه الرؤية الحسية البيولوجية لمفهوم الطبيعة عند الفنان المسلم تعد من مفاهيم اختراق حواجز الرؤية الطبيعية والنفاذ إلى جوهر

الشكل، ولم تعد الرؤية السطحية هي المرآة العاكسة للشكل السطحي للطبيعة في جملة أشكالها ومثيراتها.

وبذلك تحولت الطبيعة وعناصرها إلى تشكيلات "هندسية بيولوجية" وهي في الحقيقة جوهر الشكل الذي عجز عن رؤياه الفنان الغربي، لابتعاده عن مفهوم الرؤية العقلانية، كما تركت الكنيسة آثارها على الفنان الأوربي في شرح وتوضيح متطلبات رجال الدين لمفهوم العقيدة المسيحية من خلال الصور الفنية القصصية لخدمة اللاهوت الكنسي في ذاك الوقت.

وعلى النقيض الآخر نرى زميله الفنان الإسلامي يغوص في مفهوم الطبيعة وتحويلها إلى مكونات جديدة – تعتمد على الفكر الإنساني – وأن الشكل الهندسي الإسلامي – ليس هو بناء هندسيا فقط، ولكنه بناء عقلاني في رؤية الطبيعة بمنظار الوعي المدرك لمفهوم الطبيعة، والتي تركت في تشكيلات هندسية إنشائية – وفي الواقع – فإن العقيدة الإسلامية في حد ذاتها هي فكر مجرد من الوصفية اللاهوتية، وفكر مجرد يتجه نحو تجريد الجزئيات إلى الكليات لكي تتحول هذه الجزئيات إلى كينونة حقيقتها في الكليات.

وهذا في قول "الله" سبحانه وتعالى في تعريف الذات الإلهية بأنه ليس كمثله شيء، كما جاء بالقرآن الكريم:

"بسم الله الرحمن الرحيم – قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد".

والمعنى الحقيقي للتجريد هو التخليص بقدر ما هو إنشاء محاور جديدة للعقل، والتجريد ليس هو كما ادعى البعض منا، إنه يد باب أو تجزيع رخامي من الطبيعة، أن مثل هذا القول – هو نفس القول في نقل الطبيعة في المدارس الأكاديمية وغيرها – وهو نفس الفرق أيضا بين الاتجاه الفكري الوصفي، والاتجاه الفكري فيما وراء الطبيعة.

ولقد جرد الفنان الإسلامي هوامش الطبيعة وزوائدها، ووضع أسس مفهوم رؤية الطبيعية بنظرة المهندس الفنان الذي أراد إعادة ترتيب الطبيعة، والفنان الإسلامي في فنه أكثر علمانية مما كان وجدانيا تقليديا، وقد صب إسقاطاته الفكرية على كائنات الطبيعة، وجعل ثوابت الرؤية خارج النظرة العادية (التقليدية) مثل أعمال "الواسطى" و"بهزاد" وغيرهما من الذين تصوروا الطبيعة في شكل جديد، لم يعرفها العالم الأوروبي إلا بعد القرن الثامن عشر، وإضافة هذه الرؤية الجديدة كعنصر فكري جديد على الصورة مثل كسر حاجز إطار الصورة وإضافة اللغة العربية (الكتابة) لتوضيح معان معينة ولربط المعنى اللفظي مع المعنى الشكلي، وتعتبر تجربة الفنان الإسلامي رائدة في هذا المجال إذ لجأ إلى الرسم على إطار الصورة أو

العلم الفني وكسر الإطار والخروج به إلى فراغ جديد لكسر جمودها والإقلال مـــن التنظـــيم والترتيب وأيضا المنحوتات أو المجسمات المركبة في العـــصر الإســـلامي (ذات التركيبيـــة الميكانيكية) مثلما حدث في الفنون الحديثة في أوربا في بداية الثورة الفنية في القرن العشرين – على يد الفنانين الحديثين (ظاهرة حركة الفن التشكيلي المعاصرة).

وفن المشربية يتمثل في كسر الإشعاع الضوئي وامتصاص قوة الضوء مرة على النوافذ والأبنية لوقايتها من حرارة الشمس.

الباب الثالث

- الانتفاضة الفلسطينية ودور الفنان التشكيلي
- قضية الثقافة والفن ودورهما في المجتمع.
- قضية "التسيس" و"التسييس" في الفن والثقافة.
- فن الصالونات والشارع المصري.

الانتفاضة الفلسطينية

ودور الفنان التشكيلي

المحور الأول:

ظلت هناك عدة محاور أساسية حول القضية الفلسطينية، منذ أن زرع الكيان الإسرائيلي في قلب الأمة العربية، وبالرغم من الملابسات السياسية وكفاح شعب فلسطين الباسل من أجل قضيته، والتي تعرضت من حين إلى آخر إلى ضغوط الأنظمة العربية المختلفة والتي استغلت كمبرر – لبعض حكام الأمة العربية – في استمرارهم على المسرح السياسي من خلال المزايدات والاتجار بالقضية، في سبيل بقائهم أكبر مدة في الحكم، وتناسوا هذا الكفاح المسلح والتضحيات التي قام بها الشعب العربي، وفي مقدمته مصر – في هذا المضمار – والتضحيات الكبيرة الباسلة ودخول مصر ثلاث حروب مضنية من أجل هذه القضية، والتي اعتبرتها قضيتها الأولى.

وبالرغم من الاختلافات والصراعات الكائنة والمقصودة من الغرب والشرق، فقد نسجوا هذا الكيان الذي اعتمد على التفوق التكنولوجي والمساعدات المالية الخطيرة، التي ساعدت هذا الكيان ليكون أداة للردع في المنطقة، ليتيح لأصحاب المصالح والنفوذ الاقتصادي أن ينهلوا من ثروات هذا الوطن الذي مزقته المفاهيم المختلفة، وجعل لأرض لعربية أرضا صالحة للغزو السلعي.

المحور الثاني:

وهي قضية الصراع مع الكيان الإسرائيلي واستغلاله للتناقضات القائمة بين النظم العربية لتدعيم وجوده، ثم بالتالي المحاولة الأخيرة في إيجاد توافق عربي محدود كبداية أولى، للتوصل إلى إيجاد توافق أوسع بانضمام مصر إلى الكيان العربي، وسواء رضينا أم لم نرض فإن مجموع الشعوب العربية التي وافقت على رجوع مصر إلى الصف العربي مرة أخرى – بالرغم من وجود معاهدة "كامب ديفيد" – لتعتبر موافقة مبدئية على هذه المعاهدة، والتي سبق لها أنها لم تعلن بصراحة موافقاتها على هذه المعاهدة، في بهذه المحاولة تعتبر موافقة ضمنية على هذه المعاهدة من حيث المبدأ.

كل هذه العوامل والمحاور الأساسية هي التي أدت إلى ضياع وتخبط القضية الفلسطينية في متاهات ودهاليز الألاعيب السياسية المنظمة من الغرب أو الشرق، لتأكيد مصالحها على المسرح السياسي العالمي.

وبزوغ قضية أخرى على المسرح السياسي "وهي قضية الحرب العراقية الإيرانية" أو "حرب الخليج".. وبصرف النظر من الذي أدار دفة هذه الحرب اللعينة، والتي على أثرها غابت عنا ملامح القضية الفلسطينية – أو كادت تنسى داخل هذا الصراع الإقليمي الداخلي بين مفهوم الحدودية الضيقة والنزاع العقائدي بين أرباب العقيدة الواحدة، لا شك أنها تعتبر أيضا محورا أساسا استعماريا جديدا يدخل في القضاء على القضية الفلسطينية، دبرته أيدي أصحاب المصلحة الحقيقية، سواء كانوا من داخل المجتمع العربي أو من خارجه، فكلاهما شريك في نفس الجرم، الذي قتل آلاف من البشر، من أجل قضية خاسرة واهية.

ونحن نعلم دور هذا التحرك في كسر القوى العربية، واستنزاف الأموال العربية ورجوعها مرة أخرى إلى أيدي صناع السلاح، أو بالمعنى الأصح – تجار الحروب – لكي تدور عجلة الصناعة عندهم، ويرتفع النمو الاقتصادي عندهم، بينما ينخفض المستوى في العالم العربي، هذا غير الصراع الطبقي القاتل، الذي يدور رحاه داخل المجتمع العربي خفية وبدون أن نضع له أسلوبا لحل هذه المشكلة التي قد تكون أحد الأسباب الرئيسية في المعركة الحالية، وهي معركة المطحونين من أبناء الشعب: والفوارق الطبقية الخطيرة، والتناقض بينهما.

ولذلك أرى أن الصراع العربي الإسرائيلي قد أخرجته إسرائيل من نطاق الخلاف على الوطن، وحولته إلى صراع حضاري، يتبارى فيه العقل العربي مع العقل الإسرائيلي، وعلى الأخص بعد معاهدة "كامب ديفيد".

وبهذا تدخل القضية إلى محور جديد يحتاج منا إلى الفهم الدقيق لهذه المرحلة ولمدى خطورتها وهي مرحلة الصراع الحضاري على التفوق، كما أني أرى أن الصراع الإسرائيلي قد انتقل من المرحلة القومية إلى مرحلة أخرى خطيرة، والدليل على هذا هذه التفجيرات النووية التي تقوم بها إسرائيل في القطب الجنوبي – أي أنها قد نقلت الصراع إلى مستوى أكبر من محيط الأمة العربية، ولا شك أنه بدخولنا هذا الصراع بدون ذكر التفاصيل، سوف يكلفنا المزيد من الجهد والمعرفة وإزالة غمامة التخلف عن عقولنا، ومحاربة إسرائيل بنفس القدر والتفوق، لأن أداة الصراع اختلفت وتحول هذا الصراع من صراع حول انتزاع الوطن الفلسطيني، إلى دخول الوطن العربي كله في صراع آخر كنا نجهله في بداية التحرك الصهيوني العالمي، وهذا ما توصل إليه هذا الصراع في تحجيم مصر – كأكبر قوة في الشرق

الأوسط والعالم العربي – والعراق القوة الثانية، التي دخلت حربا مرسومة ومخططة من كل الأطراف العالمية المتصارعة على المنطقة بما فيها إسرائيل صاحبة المصلحة في استمرار هذه الحرب التي تستنزف الأموال والرجال.. وهذا هو المطلوب.

المحور الثالث:

وهو الانتفاضة الأخيرة، التي حولت الرأي العام، وبعثت من جديد روح العالم العربي في اليقظة القومية، بعد نوم عميق.

ولا شك أن هذه الانتفاضة قد غيرت من بعض الموازين الإستاتيكية الثابتة في عمق القضية، وطرحت للعالم القضية مرة أخرى – على المسرح العالمي – بكل موازينها القديمة والجديدة وإعادة القضية مرة أخرى سوف تزيد من محاور اللعبة السياسية في المنطقة، والإسراع على الاستفادة بها في مرحلة لدمجها مع مؤتمر السلام، أو بالمعنى الأصح يطمسها مرة أخرى في غيبة العقل العربي، حيث أن دوافع هذه الانتفاضة لم تكن على مستوى التخطيط الجيد، نظرا للشعارات العربية المستمرة بالتأييد على طرح القضية والتعبير عنها بالوجدان التقليدي، في محاولة لتضميد الجراح التي تذوب كل يوم في الدفاع عن حياض الوطن العربي والفلسطيني.

ولم يكن ردف فعل هذه الانتفاضة ردا إيجابيا من جماهير الشعب العربي.. فعلى الرغم من التأييد الذي أولته لها إلا أنها ترى عدم الدخول في حرب ضاربة مع إسرائيل، خوفا مما يحدث من تآكل أراضي بعض الدول العربية (دول المواجهة) مرة أخرى.

والسلام الزائف الذي تنشده إسرائيل، يعطيها فرصة أكبر في نمو وجودها، واستقرارها، وأمنها، ولقد نجحت إسرائيل إلى حد ما في هذه السياسة المرحلية.

ويأتي دور الفن بشكل عام، وبالشكل الأخص دور الفنان التشكيلي في هذه المعركة سابقا ولاحقا.

مع متغيرات هذا العصر التي تتمثل في الأفكار ووجهات النظر الفنية الجديدة، دخل العالم العربي في طاحونة التجديد المستمر، والتي انعكست على مصر والعالم العربي بالتالي، حيث أن الثقافة العربية قد تم تشكيلها على يد المستعمر الأوروبي ووجوده في هذه المنطقة وما تركه من أفكار، جعل الكثير من أهل الثقافة والفكر والفن منتمين إلى هذه الثقافات الغربية، ونظرا لاجتياح العالم الأوروبي لمواطن الفن في العالم أجمع وخروج لغة التشكيلي من قاموس التفسير اللغوي – إلى التقنية التشكيلية – والتي ظهرت بثوب جديد مما آثار الكثير

من عقولنا وانتماءاتنا لهذه المدارس، وقد يرجع هذا إلى أن الفنون الشرقية لم تحـظ بمفهـوم الوصفية، أو لم تستخدم بعض فروع الفن التشكيلي في القيام بمهام الوصف الديني، كما حدث في أوربا في العصر الكنسي "الفن المسيحي".

فأبعاد التفكير في المدرسة التشكيلية الحديثة جعلت الفنان التشكيلي العربـي والـشرقي يتقرب من هذه المدارس الحديثة، التي أوردت في تجاربها وبحوثها قوة اللغة التـشكيلية فـي التعبير في نفسها بالقدر الكافي.. هذه الحقيقة الخافية عن الكثير منا، قد تكـون هـي إحـدى الأسباب الرئيسية في أن الفن التشكيلي قد أخذ طريقه إلى الفنون الأوروبية إلى حد ما – ليس بالتقليد ولكن بتقريب هذه الفنون إلى منطق العقل، الذي كان سـائدا فـي فنوننـا الإسـلامية والشرقية وبعدها عن شرح ووصف الدين، وعدم استغلال الفن (الصورة والتمثال) في القراءة التفصيلية لمفهوم العقيدة – بل على العكس من هذا كان الفن الإسلامي فنا عقلانيا متوحدا في صورة العريضة بالهندسة، والتي قد تراءى للغرب أن هذا الفن يدخل في نطاق "الزخرفة" أو في الزينة أو فن التغطية الجدارية.

وهذا المفهوم الإرثي الذي يحمل وجدان الفنان العربي، قد يكون السبب الرئيسي في عدم مشاركته الفعالة والظاهرة على المسرح السياسي، لهذه الأسباب سـواء أكانـت متفـردة أو مجتمعة.

هذا بجانب فن الكاريكاتير الذي يعد أحد الفنون البديلة التي ظهـرت علـى المـسرح السياسي وما زالت تأخذ دورها – حيث أن فن الكاريكاتير هو أحد الفنون السريعة بطبيعتهـا في التعبير عن الأحداث اليومية والقومية، ومما لا شك فيه أن فن الكاريكاتير قـد أخـذ دورا عظيما في هذه المجابهة.

وعلى العكس من هذا – لم يكن لفن "الصورة والتمثال" – الدور الرئيـسي علـى هـذا المسرح، للأسباب التي ذكرناها فيما قبل.

ولكن على العكس من هذا، إذا أردنا تقنينا لمفهوم الأثر الغير مباشر في مفهوم الثـورة الفلسطينية والتعبير عنها في كثير من الأعمال الفنية التشكيلية، فعلينا أن نبدأ بالتلاحم الوجداني للأعمال التشكيلية المعروفة بالرؤية العينية التي تمس التفكير العقلي السريع فـي كثيـر مـن أعمال الفنانين العرب.

ولكن أوضح هذا المفهوم.. علينا أن ندرك أولا: أن الصراع الحضاري بين الدول – قد خرج من حدودية الاعتداء على الأوطان، بعد أن شهدت المنطقة العربية أكبر اعتداء بـزرع الكيان الإسرائيلي في الوطن العربي في العالم الحديث.. ولم يكن زرع هذا الكيان قد حدث في

التاريخ الإنساني بهذه التجربة الجديدة على الرؤية البشرية في بداية القـرن العـشرين وفـي منتصف هذا القرن.. لا شك أنها سوف تضح كثيرا من التساؤلات حول مفهوم القضية التـي أوجزتها في الثلاثة محاور، محاولة توضيح النهج السياسي الذي بنى عليه التفكير الاستعماري في المنطقة العربية وتحوله إلى مرحلة من مراحل التشابكات السياسية والاقتصادية المعقدة.

بهذا المفهوم لا بد لنا من أن ندرك أن التعبير عن الثقافة والفن، قد أخذ دورا ينحو نحو السطحية، ولم تكن قضية التسييس والتسيس في الفن هي القضية الأساسية في لغـة التعبيـر باستثناء بعض المحاولات التي باءت بالفشل أيضا في ترجمة روح القضية الصراعية بين أمة العرب وإسرائيل، طغى الشكل الوصفي على الفن، وأخص بالذكر هنا الفن التشكيلي فقط، وقد يكون فنون الكلمة "الأدب والشعر" هما أكثر الفنون حظا في ملاحقة التعبير عن جوهر هـذه القضية، حيث أن لغة اللفظ لا خلاف عليها.

ولكن في الجانب الآخر.. وهو الفن التشكيلي.. فهذا يحتاج منا إلى دراسة تخصصية في فهم مضمون الرؤية التشكيلية أولا على الساحة العربية، وما هو مطروح حاليا قد يكون بديلا للمفهوم السطحي للتعبير عن القضية من حيث الشكل وليس المضمون.

ولذا نحن في أشد الحاجة لعرض مفهوم التعبير الفني في قضية تسييس الفـن، وجعـل المحور الأساسي للفن خادما لمنطق التسييس الفعلي للأفكار الفنية.

وهناك رؤيتان حول هذا المفهوم:

الرؤية الأولى:

وهي محاولة إدراك أن الوازع الحقيقي لقضية الصراع لا يخضع للظـروف الزمانيـة والمكانية.. فهناك صراع أبدي يتمثل في الإنسان في مواجهة الطبيعة وصـراعه مـن أجـل وجوده على الكرة الأرضية فهذا الصراع اللامنتهى، يعتبره البعض هو الصراع الحقيقي مثل ما ظهر في أعمال كبار الفنانين والمثقفين أمثال شكسبير عندما طرح قضية الإنـسان بـدون عرض تفاصيل قضية زمنية محددة للصراع.

الرؤية الثانية:

وهو طرح القضية بالطريقة المباشرة، أو سرد هذه القضية، ووضع الإنسان في ظروفه الحالية، أي معالجة القضية من حيث زمانها ومكانها الوقتي، أي تسجيل للحدث الوقتي بـدون التوغل في أعماق القضية.

فكلتا الرؤيتين قد تكون صحيحة.. ولكن الحدث الوقتي العابر لا يدخل في نطاق الفن في مفهوم الرؤية العامة التاريخية مثل ما طرحناه بالنسبة لشكسبير وغيره من الذين قدموا فنونا، كبيرة بعيدة عن تفاصيل الحياة اليومية أو الحدث الوقتي الزائل.

وفي غيبة الوعي السياسي، وعدم وضوح الرؤية الحقيقية لمفهوم الفن ووظيفته الفعلية، غابت عنا قضية الفهم الحقيقي لنشأة الفن كاحتياج عام لحياة الإنسان، وليس كما ظن البعض أن الفن شيء مكمل لحياة الإنسان.. فالفن هو مآكله ومشربه وفكره واحتياجه للأشياء، ومن خلال هذا المنطلق أبى كثير من الفنانين اللامنتمين الابتعاد عن هذا الإدراك، والمفهوم السياسي بالشكل الانتمائي، كنتيجة لهذا الفهم الخاطئ، ولعل الكثير منا يذكر الصراع الذي كان سائدا في تلك الفترة حول قضية "الفن للفن" وقضية "تسييس الفن"، ومع كل هذه الحركات والحوارات الثقافية والسياسية والمقولات التي تناثرت على الساحة العريضة للثقافة المصرية في الستينيات.

فالقضية من خلال وجهتي النظر قد تكون صحيحة إذا نظرنا من خلال كل منهما على حدة، وأن ظلت القضية معلقة على الإثباتات التاريخية المقننة، وعلى النتائج الاستقرائية للعلوم الاجتماعية، وليس على البرامج الأكاديمية لمفهوم السياسية، وتظل القضية مطروحة حول حساسية الفنان والمثقف من منطلق أن الفن والثقافة هما الدعامة الأولى الثابتة للدفاع عن حرية الإنسان – ولا يقبل بأي حال من الأحوال أن يخضع الفن والثقافة لتيار فكري واحد، أو وجهة نظر خاصة، وعلى الأخص في هذا القرن المتشابك علميا وفنيا واجتماعيا.

وغياب المفهوم السياسي عند الكرة الكبيرة من المثقفين والفنانين، أمر خطير، نتج عنه شرخ كبير في بنيان البنية الثقافية والفنية في الأمة العربية، وقد تحملنا عبء غياب المفهوم السياسي بالمعنى السليم، عندما صارت الثقافة والفن شيئا مترفا ليس له من الأهمية، بالدرجة الأولى، ولقد غابت عن الكثير منا قضية تسييس الثقافة والفن بالمفهوم التاريخي، والدليل على هذا موقف الفنان "بابلو بيكاسو" في إحدى روائعه الخالدة لوحة "الجرينيكا" وهي إحدى الأعمال التي تثبت وجهة النظر الأولى في الأعمال التاريخية، فهذا الصراع الموجود في هذه اللوحة هو صراع أبدي بين الإنسان والظلم والطغاة، ودفاع عن الوطن، قد يكون هذا الوطن، أي وطن – وليس هناك تحديد لوطن معين، وحادثة معينة – بالرغم من أن الدافع الحقيقي للفنان هو الحدث الذي شاهده وهو الحرب الأهلية الأسبانية، فيكون موقف الفنان هو الإعلاء، وليس التعالي بالحدث عن الزمان والمكان فهؤلاء الأشخاص الذين يتصارعون ليسوا أسبانا أو أجناسا معروفين – ولكنهم بشر طحنتهم الحرب – وهذا المصباح هو مصباح للرؤية والمعرفة والنور.

هذا هو الفرق بين التلاحم الحقيقي بين الرؤية الفنية العميقة، والرؤية الفنيــة الــسطحية "الادعائية" أو الإعلامية الوقتية.. وهي التي ترفض رفضا تاما من المثقفين والفنانين.

وإذا أدرنا الرجوع إلى أي وسيلة يمكن التعبير بها عن مضمون الانتفاضة، فنحن فــي حاجة شديدة أولا إلى الوعي السياسي الذي يضع المشكلة الفلسطينية – ليس علــى مــستوى الحدودية – كأرض فلسطين فقط ولكنه خطر جاسم على الأمة بقضية طارئة، ولكنها مخطــط كبير للقضاء على الأمة العربية والإسلامية كلها، وقد أقول بدون تحفظ أن القضية الفلسطينية ليست مجتمعة.. والقضاء هنا ليس محدودا بالحدود الجغرافية فقط، بالقدر الذي سوف يــسمح لها أيضا بالاعتداء على جوهر الحضارة الإسلامية، والدليل على هــذا مــساعدتهم للحــرب الإيرانية في دفع الأمة إلى الهلاك – لكي تتاح لهم فرصة التواجد على أرض ســهلة، نكــون نحن الذين قد قضينا عليها بأنفسنا، أو أصبحنا لقمة سائغة لهم.

هذا الوعي السياسي مطلوب اليوم، ولكني أقولها الوعي الــسياسي الحــضاري، الــذي يسمح بالتعبير عن القضية الفلسطينية – ليس من خلال أحداث يومية قد ترتفــع أو تــنخفض، ولكن من خلال رؤية سياسية وفنية شاملة.

ولا شك أن هذه الانتفاضة لتحتاج منا إلى الكثير من إعادة رؤيتنا الفنية والثقافيــة فــي أشياء كثيرة نحن في أشد الحاجة إلى مراجعتها مراجعة مرات، لكي نستقرئ التاريخ ودروسه مرة أخرى على هذه الساحة التي يقتل المسلم فيها أخاه المسلم.

فالقضية الفنية.. ليست هي بالحرب الإعلامية فقط.. فلم يعرف التاريخ أن الإنسان يقتل ويقتلع من وطنه.. والأخوة الآخرون ينظرون إليه.. وسلاحهم التعبير فقط والحمــاس.. لقــد ذهبت أساليب وأدوات التعبير التي كانت تعلو على أصوات المعركة الحقيقية.. أن التــاريخ لا يكتب باللحن أو بالصورة.. قبل أن يكتب بالفداء والدم.

قضية الثقافة والفن

ودورها في المجتمع

بادئ ذي بدء لابد من تحديد "ماهية الفن والثقافة" أولا وقبل البدء في طرح القضايا بالشكل الفلسفي المعقد، والذي يبعد عن مدركات ومفاهيم أكثر الناس.

فقضية الفن والثقافة – هي قضية عامة بالدرجة الأولى، ولا تخص الفنان والمثقف فقط، لكنها تخص "الملتقى" لهذه الفنون والثقافات أيضا، وكثيرا ما تغاضينا عن وجود الملتقى بدعوى عدم قدرته على استيعاب مستوى الفن والثقافة العالمية – وبذلك قد أخطأنا في تقسيم ماهية الفن والثقافة – واستعضنا عن ذلك بفنون ذات مستوى عال وفنون وثقافة ذات مستوى منخفض.

هذا الخط العجيب في الكثير من خطانا نتيجة للهبوط الثقافي الخارجي الذي حدد وجود الطبقية الفنية في تقسيم الطبقات الاجتماعية – وبالمقارنة البسيطة بين فن وثقافة الشعوب وبين فن وثقافة الطبقة المختارة سوف لا نرى فارقا كثيرًا بين هذا وذاك إلا مستوى الارتقاء في الأداء أو في طريقة التقنية الفنية إلى حد ما، والتي لا نعتبرها أساسا هاما في بناء العمل الثقافي أو الفني إذا نظرنا إلى الفن بالنظرة الفاحصة، وهو السؤال نفسه، الذي نطرحه في حالة تقييم أعمال الفنان الموسيقار الوطني سيد درويش، والفنان العظيم "بيتهوفن".

لا شك أننا سوف ننزعج من طرح القضية بهذين المثالين، وسوف ينزعج البعض منا سواء من تلقي ثقافة غربية أو الجانب الآخر الذي تلقى ثقافة شرقية، ولكن تظل القضية معلقة على مقدرات المناقشات الفلسفية – وسوف ندخل في إطار المناقشات البيزنطية لكي يقدم كل منا المبررات، ولكن سوف تبقي حقيقة واحدة: أن الحد الفاصل في القضية هو أن بيتهوفن" فن قائم، وفن "سيد درويش" قائم لأن المتلقي هو أساس القضية، وعندما يغيب المتلقي لهذه الفنون والثقافات تصبح القضية قضية معملية داخل إطار التجربة والبحث.

إن ثقافة وفنا غير واعين بقضية الشعوب سوف يجعلانها قضية زائلة لا وجود لها مهما برعت وظيفة الأداء الثقافي العالي أو الفني، فكثيرا ما تغاضينا عن قضية "الصراع الإنساني" أو العمق الدرامي في العمل الفني ولا أحد هنا أو أقر قضية الإنسان بالمفهوم الادعائي أو

الإعلامي السطحي ولا بالشكل الذي يرتضيه التفكير الساذج البعيد عن مفهوم الفن والثقافة بشكليهما الحقيقي، ولا أخص تفكيره الخاص ورؤيته المحدودة فقط أو من لا يملكون قدرة الوعي في إدراك الفن والثقافة بشكليهما الشامل، ولكن يجب أن تعرض قضية الفن كبناء أساسي في هذا المجتمع وإفراز الفن والثقافة كمهنة أساسية مثل جميع المهن الأخرى بما لها من وجود احتياجي وأساسي في نظام البنية الاجتماعية وقوالب الأنظمة الاجتماعية المتغيرة إذ لا بد من تواجد هذه المهنة طبقا لخصائصها الحيوية مثل جميع المهن الأخرى، وقديما عرف أن الفن والثقافة مهنة أساسية ويدخلان في إطار "نظام السلعة" بمفهوم نظام السلعة المتبادلة بين صناعها ومستهلكها – والتي تدخل في إطار السلعة غير الاستهلاكية أو السلعة غير الزائلة بما تحمله من خاصية الوجدان ومشاعر الإنسان العظيمة – فقد احتفظت مهنة الفن بالشعور الإنساني على مدى التاريخ البشري منذ الخليقة إلى يومنا هذا، ولكن لكي تكون هذه المهنة من أبرز مهن الإنسان، لأن الفن والثقافة يرسمان خطى الإنسان إلى الأمام والتقدم ومثلما حلمت مهنة الطب وصناعته صفة المهنة التي تحمي جسد الإنسان من مرضه حمت الثقافة والفن عقل الإنسان من الزوال على الكرة الأرضية وتركت له الخيار في غزو الفضاء وثقب الأرض لكي يخرج ما في جوفها من أجل سعادة ورفاهية الإنسان.

فقضية الثقافة والفن تتقارب – إلى حد ما – مع قضية العلم في القرن العشرين، العلم يحلل المادة ويعيد تركيبها ومشتقاتها، والفن والثقافة يعيدان ترتيب وتنظيم وجدانيات الإنسان ويرسمان له مستقبله ومصيره، هذا الأمر الخطير الذي أصبح ملحا لها لكي ندركه أنه لم تعد الثقافة والفن من أمور الزينة الجمالية التي يتحلى بها الإنسان، وليس هذا الزخرف المنمق الذي يمتلئ صدرنا، لكي نباهي به الآخرين ولكن تركيبة الفن والثقافة هي البيئة الثابتة في بناء الإنسان، فهي مهنة "صناعة الإنسان".

وقبل أن نأتي الفلسفات بمعطياتها المركبة – واستقراء علوم المنطق والتحليل النفسي ونشأة علوم التخصصات الدقيقة – وتحديد ماكينزمات الإبداع في جميع المجالات – وقبل كل هذه العلوم والمعارف المستفيضة، كان الإنسان يصنع ثقافته وفنه بدون كل هذه المدركات المعقدة والمغالبة في تجسيم الألفاظ، حيث أصبحت الثقافة والفن شيئا بعيدا عن الإنسان، وقبل كل هذه المعارف كان الإنسان يصنع فنا عظيما وبدون كل هذه المدركات العالمية في تقنين المستوى الفني والثقافي كان الفن جزءًا لا يتجزأ من حياة الإنسان، لم يكن زينة أو رداء يرتديه الإنسان ساعة الحاجة فقط وليس هو هذه الثقافة الموضوعة على رفوف الانتظار.

لقد ساعد الفن والثقافة الإنسان في حياته منذ الخليقة إلى يومنا هذا، ولا نعلم لماذا هذا التعقيد الذي ساد مجتمعنا الثقافي، وجعل البعض منها يعتقد أن قضية الفن والفنان الكبير

والفنان الصغير – ولم يعرف الفن كبيرًا أو صغيرا – علما بأن الثقافة والفن هما أبسط شيئين في حياة الإنسان مثل جميع الأشياء والمهن الأخرى، وأن النظرة إلى الفن كمهنة مستعلية عن الإنسان أمر خطير يصيب الشعوب غير المدركة لنظام الاستغلاء وجعل الفن شيئا آخر غير وظيفته الحقيقية، فإلى متى نظل نخجل من أن الثقافة والفن مهنة مثل المهن الأخرى لها مقوماتها ووجودها في حياة الإنسان.

لقد أدركت البشرية في مسيرتها – وفي علومها الحديثة – أن كثيرا من الحضارات السابقة قد أقامت صروحا ضخمة من الفكر الإنساني، وكانت الثقافة والفن لهما دورهما الريادي وبدون وضع قانون "الوضعية المسبقة" لأي مدرك لمفهوم الفن أو الثقافة.

ولذلك فقد غاب عند الكثير الانطلاقة الداخلية لمدركات الإنسان التي تعيش في جوفه بصفته كائنا طبيعيا ناطقا يحمل صفة الإبداع بخلاف بقية الكائنات الأخرى وتلك الصفة هي التي تحمل وزر المسئولية الإنسانية في مجال "الإبداع" في جميع مجالاته والحضارة الإنسانية هي أول إفراز إبداعي لقدرة الإنسان في طريقة حياته اليومية والعادية وبدون منمقات إرثية.

ولذلك سايرت الثقافة والفن مفهوم ومدارك الإنسان لأنها منه وله، وإذا خرج مفهوم أو "ماهية الفن" عن دوره الطبيعي الذي أنشئ منه أجله فتخرج الثقافة والفن عن إطار حقيقته التي عرفها الإنسان في كل عصوره السابقة واللاحقة.

فالمعنى الحقيقي للفن أنه إفراز اجتماعي لرغبات الإنسان من أجل تطوره وتقدمه وسلوكه العام – وقد تتفاوت النسبة القياسية لمقدار الجمال في العمل الفني أو الثقافي طبقا للقواعد المرسومة والمخططة في ذهن الإنسان نظرا لتفاوت القدرة الإبداعية في الإنسان – ولكن تبقى حقيقة ثابتة، هي أن الفن والثقافة هما "الإبداع الأساسي في نشاطه اليومي" ومرحلة الإبداع هي أخصب فترة يمر بها الإنسان، وبدون التأكيد على "القيمة الإبداعية" سواء في مجال الفن والثقافة أو النشاط العادي للإنسان – تخرج هذه القيمة عن دورها الحقيقي لمفهوم، ماهية الفن والثقافة".

فالفن والثقافة هما بالدرجة الأولى حرفة "الإبداع" في حياة الإنسان، وهذه الحرفة صادرة منه وله.

قضية التسيس والتسيس

في الفن والثقافة

من أهم القضايا الفكرية التي غابت عن مجتمعنا في النصف الأخير من القرن العشرين – قضية تسييس الفن والثقافة.

ولا شك أن هذا القول سوف يزعج الكثير منا – لما تحملناه من المفاهيم الخاطئة والتعبيرات الصارخة للمعاني التي تعلقت بأذهاننا نحو هذه المقولة "تسييس الفن والثقافة"، وسوف نرفض من الوهلة الأولى "قضية التسييس" بشكلها العام لارتباطها بمعاني محددة ومغلقة داخل إطارات فكرية – سياسية – تواجدت على ساحة الثقافة المصرية منذ أكثر من ربع قرن، ولم تعط هذه المفاهيم نتيجة جذرية لمفهوم الثقافة بكافة فروعها وارتباطاتها الفكرية، والتي كانت قاصرة على مفهوم الانتماء السياسي والأيديولوجي أولا لبعض هذه الصراعات الفكرية، وعلى الأخص في ارتباطها بالانتماءات الفكرية سواء منها الذي يحذو حذو اليسار أو حذو اليمين.

ولذلك أبى كثير من المثقفين اللامنتمين تبني هذا الإدراك عن المفهوم السياسي بالشكل الانتمائي – كنتيجة لهذا الفهم الخاطئ، ولعل الكثير منا يذكر الصراع الذي كان سائدا في تلك الفترة حول قضية "الفن للفن" وقضية "تسييس الفن" ومع كل هذه الحركات والحوارات الثقافية والسياسية والمقولات التي تناثرت على الساحة العريضة للثقافة المصرية في الستينات.

في غيبة الوعي السياسي، وعدم وضوح الرؤية الحقيقية لمفهوم ووظيفة الثقافة والفن، غابت عنا قضية المجتمع المصري ومتطلباته الثقافية والفنية، وهي التي كانت لا بد من وضعها في الاعتبار الأول كقضية سياسية لها من الأهمية بالدرجة الأولى، والتي أدت بنا إلى عدم إدراكها إلى الدخول تحت فكي صراع الكتلتين المتناحرتين على سيادة أفكارهما ومطامعهما سواء السياسية منها أو الفنية.. وكان كل منهما يريد أن يبذر صلاحية فكره للطرف الآخر، وفي ظل هذا الصراع الأيديولوجي الغير متكافئ فكريا مع الدول النامية للسيطرة والهيمنة الفكرية على معتقدات هذه الشعوب وانتماءاتها الإرثية والتاريخية تأثرت هذه الشعوب وأخذت من ألوان الثقافة ودروب المعرفة ألوانا ومذاهب كثيرة منها ما أفادها

ومنها ما أطاح بشكل مجتمعاتها وأصبح انتمائها إلى خلف ظلال هذه الثقافات والفنون الواردة داخل إطار الغزو السلعي "الاستعمار الجديد".

كما نمت انتماءات جديدة وعديدة تارة من اليسار وتارة أخرى من اليمين، وظل المجتمع المصري بين هذا الصراع في غيبة تسييس الثقافة والفن على أيدي المثقفين أنفسهم، ولاحظنا التطاحن على هوامش الثقافة الهشة بين حرية الفنان وتكبيل حريته بأفكار تنحو إلى معسكرات سياسية معينة، وكلاهما كان صراعه خارج حدود المعرفة والحقيقة، وإذا نظرنا نظرة خاطفة حول المحتوى الفكري للقضية الثقافية والفنية لوجدنا وجهة النظر التي تنتمي إلي اليمين ترى أن حرية الفنان هي أساسا للخلق والإبداع، وبدون أن توضح لها حدود مسبقة لوجهة النظر أو المعرفة الإيضاحية التفسيرية لمسيرة فكر الفنان، واليسار يرى أنه بدون رؤيا اجتماعية في العمل الثقافي أو الفن قد تنزلق إلى السطحية في العمل الثقافي والفني، والتي لا تخدم قضية الإنسان بالشكل العام.

فالقضية من خلال وجهتي النظر قد تكون صحيحة إذا نظرنا إليها من وجهة نظر كل منهما على حدة، ولكن تظل القضية معلقة على الإثباتات التاريخية المقننة وعلى النتائج الاستقرائية للعلوم الاجتماعية، وليس على البرامج الأكاديمية لمفهوم السياسة، وتظل القضية مطروحة حول حساسية المثقف والفنان، من منطلق أن الفن والثقافة هما مطروحة حول حساسية المثقف والفنان، من منطلق أن الفن والثقافة هما الدعامة الثابتة لحرية الإنسان، ولا يقبل بأي حال من الأحوال أن يخضع الفن والثقافة لتيار واحد، وعلى الأخص في هذا القرن المتشابك علميا وفنيا واجتماعيا وكالتي صودرت فيه كل المعلقات الإرثية، وصار انتماء فكر الإنسان بدون حق الاختيار المنطقي والعلمي دربا من ضروب الخيال، وصار لهذا العصر "القرن العشرين" لغة أخرى في مفهوم آليات الإبداع الثقافي والفني، وتغيرات لغة الحياة وأسلوبها، وأصبح منطوق اللغة وألفاظها متغيرات على متغيرات، وأن أي تسييس للثقافة والفن، سواء أكان التسييس من سلطة الدولة أو من خلال أي سلطة ما، أو بفعل تأثير عقيدة كهنوتية أو سياسية تعتبر مرفوضة رفضا تاما – لأن الحساسية العالية التي أصابتنا من خلال هذه المركبات اللفظية التي سيطرت على أفكارنا ردحا من الزمن، وبالأمثلة المطروحة علينا في ميدان العمل الثقافي والفني، ومن خلال مزج أيديولوجيات المعتقدات الحزبية المترامية والبعيدة عن ذهن وإحساس الإنسان العادي، والتي روجت لها المعتقدات الحزبية تحت ستار من الأوهام الوردية لمجتمع جديد تسود فيه المحبة والمساواة والإخاء.

وظلت هذه المعلقات اللفظية تثير فينا الحساسية الشديدة، وظل بعض النابهين منا في حقول الثقافة والعلم والفن بعيدين عن هذا الخضم من المعارك والتراشق اللفظي لمفهوم الثقافة

والفن – ولذا أدركت الشعوب المغلوبة على أمرها من التفكير في هذا المنطلق الذي تدور محاوره حول تسييس الثقافة والفن، ولما رأته من أمثلة صارخة رأت فيها السيطرة على حواسه وقدرته ووجدانياته، وتكبيله بمفهومات غير قادرة على تحقيق أحلامه ومطالبه – وعاشت هذه الأمم والشعوب دون إيديولوجية تحميها من أيديولوجيات أخرى وافدة عليها – أو على الأقل وجهة نظر تحثها على كيفية الحياة من خلالها.

ولكن بطرح القضية على المستوى الفكري العام، وتحت متطلبات الإنسان البسيطة والعادية واللازمة لاحتياجاته اليومية – علينا أن ندرك أن قضية الفن والثقافة لا بد أن تشق لها القنوات الصالحة التي تحقق للإنسان والمجتمع أغراضه، فالانعزال السياسي عن مفهوم الثقافة والفن أمر خطير قد أصاب مجتمعنا، وحيث تصبح السياسية أمرا هاما في حياة الشعوب لأن ما يؤخذ من قرارات سياسية تمس قوت الشعب وثقافته وتاريخه ولا شك أنها سوف تصيب الفرد بالضرر أو تعطيه حقا من حقوقه، ولذا كان مفهوم السياسة بأبعادها الاجتماعية والتاريخية – مسألة هامة وضرورية للفنان في تفهم هذا القدر الكبير من الوعي السياسي أو حتى على الأقل في نطاق القرارات السياسية اليومية العادية التي تمس مصالح الجمهرة الكبيرة من الناس.

وغياب المفهوم السياسي عند الكثرة من المثقفين والفنانين أمر خطير، قد نتج عنه شرخ كبير في بنيان بنية الثقافة المصرية، وقد تحملنا عبء غياب المفهوم السياسي بالمعنى السليم في هذه السنوات الأخيرة – عندما صارت الثقافة والفن شيئا مترفا ليس له من الأهمية بالدرجة الأولى ولذا غابت عن الكثير منا قضية تسييس الثقافة والفن وأهميتهما في المجتمع، وبذلك ظهرت برامج التنظيمات الاجتماعية والحزبية والسياسية بدون خطة ثقافية محددة – وغابت عنا مضامين كثيرة في توجيه دفة السياسية لما يخططه المثقفون والفنانون – وأصبحت الثقافة والفن مسألة هامشية لتزيين المجتمع.. وسقطت هذه الزينة والزخارف عندما اصطدم مفهوم الثقافة والفن بالحقيقة الجذرية في تغيير شكل النظام الاجتماعي، أو بلاء يقع عليه، وتصبح الثقافة والفن بدون هوية اجتماعية أو بدون وجهة نظر، أو بالمعنى الآخر "ثقافة وفن بدون هدف" وتغيب مضمون الثقافة والفن للدفاع عن الإنسان، وعلى الأخص عندما يواجه حياته اليومية بمتطلبات وهمية وراثية لا فائدة منها، وتصبح ظروف تطوره وانتمائه إلى وطنه ضربا من الخيال في مجتمع لا فائدة منه، ويعيش على أفكار غيره ويستنشق هواء ملوثا بثقافة وفن غريبين عنه.

وإذا نظرنا إلى المجتمعات الرأسمالية (اليمينية) يمكننا استنتاج الشكل العام الثقافي الحر أو ما يطلقون عليه المجتمع الذي يسمح بالتعبير الحر من حيث الشكل فقط، وبالنظرة التقنينية

والفهم العميق، نرى أن هذه المجتمعات تخضع لسيطرة رأس المال، فرأس المال هو الذي يحدد الشكل العام والسمة الأساسية للشكل العام الثقافي والفني – ففي النظام الاجتماعي الحر (أو الديمقراطي الليبرالي) يتم تسييس الثقافة والفن فيه بدون ضغوط واضحة من السلطة (لأن شكل السلطة هنا هو نظام رأسي المال الذي يتحكم في تشكيل النظام بالشكل العام) أ، من تشكيل الكيانات الاجتماعية. ويقوم النظام الأساسي على قدر دور رأس المال داخل هذه المؤسسات الفكرية الرأسمالية، وتعلب المؤسسات الرأسمالية دورًا كبيرًا في تشكيل، هذه الثقافة لخدمة النظام القائم الذي يدفع ثمنا لهذه الثقافة في استمرارها، وسواء رفض الفنان أو لم يرتض بها، فإن الحصار المادي والفكري لهذا النظام هو الذي يسمح بتشكيل المسيرة الثقافية والفنية – باستثناء قلة قليلة نادرة قد تعجز عن مواجهة هذه الضغوط المادية – وقد يتخيل بعض الفنانين والمثقفين الثائرين على هذا النظام أنهم أحرار وأن أعمالهم تنطلق من وحي قريحتهم بشكل الحرية الزائفة الممنوحة لهم غير مدركين حقيقة حريتهم المخططة وفق النظام القائم وأنهم قد يعجزون عن تحقيق شيء ثوري تماما يختلف عن شكل وأسلوب النظام السائد في أغلب الأحيان.

أن قنوات النظم الاجتماعية التي يحققها نظام التبادل السلعي في النظام الحر هي نفس النظام الاجتماعي في المجتمع الآخر الذي يحدده فكر واحد مثل المجتمع الاشتراكي فكلاهما جعل الإنسان خاضعا لكلا النظامين، أحد النظامين يطرق بمطرقته على رأسه، والآخر يحول الإنسان إلى سلعة تباع وتشترى.

وطرح قضية التسييس في حقل الثقافة والفن بدون وعي اجتماعي منظم، يصبغها بالحساسية المرهفة ويدخلها في إطار الإرث الوجداني الذي قاسينا منه وانعكاس هذا الإرث على مسيرتنا بدون فهم الماضي وتشكيله الحضاري الذي يختلف عن احتياجه في ويمنا هذا، وأن البعد الاجتماعي والأيديولوجي في مفهوم الثقافة الحرة المنتمية إلى المعسكرات الفكرية المتناحرة – سواء منها شرقيا أو غربيا – لم يعد أحد منهما يعد مثالا يحتذى به كعلامة بارزة – كما أن غيبة الشعارات الحقيقية للحركات الثقافية – وتلقين الكلمات الكبيرة من خلال المنابر الثقافية والإعلامية، وغياب الإنسان المصري (رجل الشارع) عن هذه المعتقدات والمفاهيم التي بعدت عنه سواء من شرقها أو غربها، جعل الإنسان المصري، "الرجل العادي" بعيدا عن وطنه وعن أرضه، وعاشت الثقافة والفن بعيدا عن واقع التطور الفكري، وعدم التوازن الاجتماعين والهزات الاقتصادية والسياسية والتخبط داخل مفاهيم بعيدة عن وجدان الأمة.. وانفجار قضايا التعصب وانزواء الثقافة والفن من قلب الساحة ومعركة التطور بمثابة الإنذار الحقيقي لغياب الثقافة والفن الجاد. وبعض العلامات المميزة التي تركتها مرحلة الستينيات في

الفن قد أظهرت رؤى لمعالم جديدة، واعتبرت هذه الفترة هي فترة المد الثوري في التجربة الثورية في الثقافة المصرية، ولذا كانت تجربة الستينات تجربة حية قائمة على تسييس الفكر الثقافي من خلال المثقفين أنفسهم بدون ضغوط سلطات أو هيمنة فكرية خارجة عن إرادة الأمة والمثقفين ووجودهما لم يكن قائما على حرفية الفن بالقدر الذي كانت تبرز فيها معالم أبعاد اجتماعية جديدة منذرة بالتغير الاجتماعي – فكان حلم الفن والثقافة في ذلك الوقت هو كسر إطارات البرجوازية، وإنشاء حوار بناء حول قضية المصير.

وارتفعت نداءات هادفة حول المصير الإنساني على مستوى الوطن العربي، وغرست الشعارات القومية، والتحم مفهوم الفن والثقافة مع النداءات السياسية، التي طالما نادى بها المثقفون والفنانون، فتهاوت نظرية الوطن المحدود قصيرة النظر، ونادى المثقفون والفنانون بضرورة إزالة الحدود وتجاوز الفواصل المصطنعة.

وحاولت الثقافة والفن أن يكونا المشرط الجديد في قلب النظام الاجتماعي للخروج به من حدود التفكير التقليدي، وتفجرت ينابيع الخلق والابتكار في جميع المجالات الفنية والثقافية.

وأنا هنا لست بصدد تقييم هذه الفترة، أو مع هؤلاء الذين أرادوا أن يمركسوا هذه المرحلة على مستوى القاعدة العريضة في الثقافة – ولكن لكي أكون منصفا للحق – أن تجربة الستينات في الثقافة المصرية بمنظور أبعادها الحقيقية هي "تجربة اجتماعية ثورية انفعالية" إذ لم نتمكن من الاستمرار لعدم وجود مناظر فكري لها، وأن قدر التسييس به لم يكن دافعا قويا لها – ولم نتمكن من الاستمرار لعدم وجود بناء علمي لهذه الحركة، ولأن قدر التسييس في هذه المرحلة كان محكوما بالظروف الاجتماعية والمتغيرات السريعة الفردية، وغياب القاعدة العريضة عن وجهة النظر للسياسة المفروضة أدى بالتالي إلى انزواء بعض العناصر القادرة على تحريك المجتمع وعدم تكوين هدف تسير عليه الأمة، وغياب وجهة النظر "الأيديولوجية الفكرية" في شكل النظام الاجتماعي، وفرض نظام اجتماعي خليط بين الأيديولوجية السياسية المستوردة والنوازع العقائدية والقومية المتطرفة، والتي كان لها سمة الانتماء الوطني، وسرعان ما تقهقر هذا المضمون بعد أن تم الانفتاح الإنكشاري على يد مغول الرأسمالية الطفيلية والتي أصبحت تمثل البنية الاقتصادية والانفتاحية المترهلة. والتي لا شكل ولا لون لها.

وعاشت الثقافة والفن في غيبة العقل في عدم إدراك التوازن الاجتماعي – مما نتج عنه صراح الغيبوبة الفكرية واللازمانية، وصارت القضايا الفكرية والمبادئ والعقيدة الفكرية استنطاقا واسترجاعا للماضي الحافل بالبطولات الوهمية الكاذبة، وظل أعلامنا المرشد يخلق أبطالا تلو أبطال والشعب يبحث عن مخلص أو بطل جديد ينتشلنا من تمزقاتنا اللامتناهية

تحت صولجان المفاهيم الإرثية، وانفجر باطن الأمة الثقافية عن تخيلات وهمية وارثية تعيد حاضرنا وتاريخنا إلى الوراء – وتشد التطور إلى الخلف – وما هذا الصراع والمفهوم الغيبي للعقيدة ونشأة الجمعيات الدينية المتعصبة والمتطرفة – التي أرادت الانحراف بالعقيدة إلى مفاهيم غيبية مضادة لا حقيقة لها – والتي تتمثل في عودة الماضي برمته – لتعتبر ضربا من ضروب الخيال، وأن غياب الثقافة الواعية والفن الهادف في قلب النظام الاجتماعي يعتبر أمرا خطيرًا، لابد من استيعابه مرة أخرى وإدراكه ووضع فكر جديد بدلا منه ينشد حقيقة المرحلة التي نمر بها، وإن استئصال كل متعلقات الرواسب العقائدية التي لا تصلح لتطورنا أمر واجب، علينا اليوم أن نعيد التفكير فيه، وفي هذه الأفكار التي أصبحت لا فائدة فيها، أن ما نخاف عليه أن نصبح يوما – ليس بالبعيد – بدون هوية ثقافية أو فنية، وأن الأمية الفنية والثقافية أشد خطورة عند التركيز عليها من رغيف الخبز، أن الثقافة والفن الجاد هما ضلعا المجتمع اللذان يحققان لهذا المجتمع توازنه الفكري، والعقائدي – أن غياب الثقافة والفن غياب للعقل والوجدان الاجتماعي، أن فنا وثقافة بدون وعي اجتماعي ووجهة نظر فكرية أو "أيديولوجية" واضحة، أمر يستحيل معهد تجديد الهدف الاجتماعي، ويصبح البناء الاجتماعي بناء هشا سرعان ما يفقد توازنه عندما يمر بتجربته التاريخية، وغياب رجل الشارع عن مفهوم الثقافة والفن هو غياب عن حركة التاريخ.

أن استقصاء القضية الاجتماعية بأبعادها الاقتصادية والسياسية بين المثقفين والفنانين هو ضرب من الخيال سرعان ما تنطفئ جذوته لأول ثورة من الجماهير العريضة من الناس – أن غياب الوعي الثقافي والفني وعدم تسييسه بين القاعدة الأساسية سوف يؤدي بالتالي إلى غلق أبواب الإبداع الثقافي والفني بين المثقفين والفنانين أنفسهم.

فن الصالونات والشارع المصري

غابت عن الشارع المصري رؤيته التشكيلية على مدى سنين طويلة، ظل الإنسان المصري يقتحم كل ساعة وكل يوم جبالا من الرؤية الغير جمالية، فحصيلته من الخضرة من المتعة الفنية لا تحتسب لو قورنت بالشارع في الدول المتقدمة الأخرى، فهي لا تقارن بأي حال من الأحوال بهذه الغيبة الجمالية في الشاعر المصري.

وغاب أيضا عنا هذا المفهوم الحضاري لمفهوم الفن بالشكل العام والتشكيلي بشكل خاص، فمن منا لا يرى هذا القبح على وجه المدينة ووجه المدرسة والمنزل، لقد غابت عنا أغلى ما تحتاجه العين والنفس في الشارع المصري، فلم تعد الخضرة هي الوجه المشرف لنا ولأطفالنا، أن متعة العير بالرؤية الجمالية أمر من الأمور الهامة، وهي التي تغسل الإنسان من كل ما يصيبه من كفاحه اليومي، أين هذه المتنزهات والحدائق الغنية بالتماثيل والأعمال الفنية؟ لا شيء يحصى غير قلة قليلة وندرة نادرة، وأن وجدت فهي نقطة ماء في قلب الصحراء الجافة.

فكيف حدث هذا؟ هل هي لأسباب خارجة عن إرادتنا؟ أم هي عوامل نحن الذين نتحمل مسئوليتها؟

قد يكون العامل النفسي أحد الأسباب، والعامل الاجتماعي أيضا، وعجزنا عن فهم المسيرة الحضارية، وعدم التركيز على قيمة الإبداع لدينا، وقد يكون الوضع الاقتصادي سببا من الأسباب، ولكنه ليس هو بالسبب الأساسي، فمنذ فجر التاريخ والإنسان المصري يعيش حضارة غنية بفنونها وجمالياتها.. فماذا حدث لنا من نكبات في هذا العصر؟ ونحن نتعرض كل يوم لمهانة الفقر الجمالي، الذي أصبح سمة حياتنا من الافتقار إلى المعرفة الجمالية والسلوك الجمالي، وما هذه الأيدي الخفية التي تمطرنا كل يوم بوابل من الأتربة والقاذورات ومخلفات الإنسان في الشارع المصري؟ ماذا حدث لنا؟ وكيف تم هذا؟ هل هي أشاء خارجة عن إرادتنا؟ أم هي من صنع سلوكياتنا الحياتية؟

وهذه المزارع الأسمنتية التي تحيط بنا من كل اتجاه في قلب المدينة وفي خارجها، حتى وصلت إلى قلب الريف المصري، عمائر من أسوأ روافد الغرب، ولا معنى لها، مكعبات لا

شكل هندسي لها، مجرد مكعبات للإيواء البشري، عشوائية الهدف، غاب عنها أي ذوق جمالي، وحتى وسيلة التنفيذ لم تراع فيها أبسط قواعد الجمال.

والمقصود هنا بمفهوم الجمال ليس الأعمال الجمالية الفنية – بقدر ما يكون المبنى نفسه له شكل جمالي، وأن يكون نظيفا، وإذا لمحت مدينة القاهرة في قلبها تثيرك الدهشة من هذه الأبنية التي يعلوها الصدأ والأتربة، الأبواب، الشبابيك، كأنها أبنية مهجورة متروكة، إلى أي حد من الاستهتار وصلنا، حتى هذه العمائر التي ندفع إيجارا لها لا يذكر؟

لقد غابت عنا هويتنا، وأصبحنا نعيش بدون هوية فنية، نطالع أشكالا متناثرة من ركام الماضي القبيح، مقلدات في كل شيء في أثاثنا، وفي وسائل حياتنا، الكيل يعمل بدون هدف، بدون خطة، نعيش بدون معنى، مدينة بدون هوية، أعلاها مثل أسفلها، صغيرها مثل كبيرها، الكل يدور في طاحونة فارغة، ونطحن كل يوم في الشارع المصري من أشكال تسيء إلينا، وتهدر كرامة الإنسان ألف مرة عندما يصدم بالقبح في كل شيء، الكل يدور في فلك اللامعلوم ولا نعلم من الذي قتل الجمال فينا.. ومن الذي أساء لمن.. الجميع يدور في فلك الغيبة الجمالية.. أمية فنية عالية من الطراز الأول، لا مثيل لها كل يوم نحطم القيمة الجمالية في الإنسان مرات ومرات، بينما النداءات بالجمال تعلو على الألسن فقط، وإذا صارت حقيقية يكون القبح رمزا لها، متخصصون وغير متخصصين يفعلون نفس الفعل، نفس الجرم في تشويه مدينتنا والإساءة إلى أنفسنا وأبناءنا، لماذا.. التخبط ولحساب من..؟

وكيف صنعنا الشارع المصري بهذا الجمال في عصر إسماعيل باشا؟ هل نحن في حاجة إلى شخص يحمينا من القبح، أم نحن في حاجة إلى جهود جماعية، أم نحتاج إلى طريقة حياة غير التي نعيشها؟

وهذه الإهانة الغير إنسانية والغير آدمية، التي أصبحت سلوكا متفقا عليه، انفجارات مياه المجاري من أصغر شارع إلى أكبره، إهمال في الشكل الخارجي للعمارة والتي تركناها للعبث، كل منا يعمل ما يشاء في واجهة مسكنه، عالم منفرد بشخصيته في الاعتداء على غيره بدون أدنى مسئولية، الشكل العام للمدينة ترك للعبث الفردي والجماعي، أو ترانا نحتاج إلى طريقة حياة غير التي نعيشها؟

نحن اليوم نعاني من غيبة الفنان التشكيلي وغربته عن وطنه، لقد غابت على يد الفنان المصري المعاصر الرؤية الحقيقية لمفهوم الجمال، وقبع يعاني إرهاصات نفسه، هل هذه العزلة من صنيعته؟ أم من صنيعة غيره؟ لنأخذ مثلا بسيطا وحيا لذلك النهر العظيم "نهر النيل" معهد الحضارة الإنسانية، كيف كان من قديم الزمان، وكيف كان أحد مقدساتنا.. كيف أصبح

منذ ثلاثين عاما تقريبا، تم الاعتداء عليه، وكيف كانت حصيلته الجمالية على ضفافه، لقد كانت متعة الإنسان المصري هذا النيل الزاخر بالقيم الجمالية، والتي لم تشوهه يد الإنسان – كما حدث في هذا الزمن – الذي ليس هو بزماننا، لقد خرجت الأشياء عن طوعنا، ولا نعرف ماذا حدث لنا.

لقد اقتحمت في غيبة العقل والضمير الفني والأخلاقي، هذه المزاع الأسمنتية ضفافه لكي تحجب الرؤية عنه، ولا يترك للإنسان نفسا يتنفس فيه، فهدمت ضفافه (الكورنيش).. وامتلأت بهذا المسخ الغير جميل تحت ستار النوادي والأماكن السياحية، والجهاز الذي أنشئ لحمايته (المسطحات المائية) كان أول المعتدين نوادي لأسرهم استغلال الحدائق خلف القصر العيني لتكون معسكرات لهم، بدون استحياء وغيرهم من أصحاب النفوذ من المدنيين والعسكريين – عشرات النوادي – شوهت كل قيمة جمالية بهؤلاء البشر، الذي يعيشون عليه،.. هذا غير أشياء كثيرة صارت ملاذا لهؤلاء الذين رأوا أن تكون بيوت الله على النيل تعدت النصف متر المسموح به إلى ثلاثة أدوار، حجب كامل لنهر النيل وجماله، فمتى يخلو نيلنا العظيم من هذا الاعتداء عليه، كل يوم وفي وضح النهار.. سوف يأتي اليوم الذي يكون الإله بريئا منا يوم الحساب بإذن الله.

واليوم.. ما زالت الحركة التشكيلية المصرية تعاني الكثير من الغربة والاستغراب في المجتمع المصري، وتعيش على إرهاصات فنية أصحبت ملازمة لها، بالرغم من المحاولات الدائبة لبعض الفنانين المعاصرين في اجتياز هذه المرحلة الشاقة، والأخذ بالحركة التشكيلية إلى طريقها السليم.

واقتصار الينابيع الفكرية في الحركة التشكيلية المصرية – على وجهة النظر الأوروبية – والتي تمس الرؤية العادية المدرسية في مفهوم الفن، نقلت إلينا أشكالا ممسوخة من مدارس انتهت، لا فكر فيها، وتناسوا حضارتهم بكل ثقلها، باستثناء القلة القلية النادرة، ولم يتبينوا هذه المدارس الجديدة، التي أخذت من الفنون الشرقية الكثير، وتعلمت منها المزيد.. والغريب من هذا أننا نحن أبناء هذه الحضارة، ذهبنا إليهم لكي نتعلم ما هم تركوه من المدارس الأكاديمية – التي عفى عليها الزمن – في عصرهم، والتي كانت تتمثل في تعاليم كليات الفنون على يد الإفرنج منذ نشأتها الأولى، والتي أخرجت أجيالا كثيرة، ولو وضعوا في الأماكن للسلمية، أو لو كانت هذه الكليات على المستوى الفكري المطلوب، لتمكننا من تغيير هذا المجتمع بأسره، ولكننا نشاهد جيوشا جرارة من الخريجين، لا فائدة مرجوة منهم، وتخرجهم جاء نتيجة لفكرة وهدف – انصب على جرعات الفن المؤقت – والتي ما زالت الحركة التشكيلية المصرية تعاني منها إلى يومنا هذا.

ولقد اقتصرت الحركة التشكيلية المصرية على ينبوع واحد يمثل ما ذكرناه سالفا ولم تكن هناك نظرة شمولية في الفن بالشكل العام، وتنوعه بمثال التنوع في دراسة الواقع المصري الجغرافي والحضارات المتعددة التي تنازلت عليها، واتصال هذه الفنون بالحضارات الأخرى، وعلى الأخص الفنون الشرقية والأفريقية، التي كانت زادا للمعرفة الغربية في بداية تطور حركة الفن التشكيلي في القرن العشرين.

ومع التأكيد على هذا المضمون عن مفهوم حرية التعبير – التي أصبحت سمة العصر – فأنشأت صالات العرض "الجاليريهات" أو بالمعنى الأصح عروض الجدران المغلقة، وأصبح الفنان التشكيلي يقدم عمله وتجربته الفنية في المجتمع، من خلال صالات العرض – إلا أن الفنان التشكيلي لم يتحرر كما كان يريد، لأنه تناسى أن حركة المجتمع سواء أكانت رأسمالية أو اشتراكية، فهي تخضع لشكل النظام السائد، ولمفاهيم الاتجاه السياسي، ولا مفر من أن يكون الفنان واعيا بحركة التاريخ، وبالنظام السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

فأين نحن من كل هذا؟.. أعتقد أنه منذ بداية الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، لم تتمكن هذه الحركة من إيجاد صيغة حقيقة وجادة لها بالرغم من وجود فنانين على المستوى العالي، ولكن هذا لا يقلل من وجود حركة فنية نشطة، ولكن مستبعدة من جوهر عملها في الارتفاع بالشارع المصري إلى المستوى المطلوب، ولقد ظل الفن التشكيل المصري المعاصر يترنح في صالات العرض المغلقة، والتي أصبحت الظاهرة الحقيقية وتناسى الفنان المصري صاحب أول حضارة عرفها الإنسان، أنه هو الذي صنع التمثال في المعبد، وصنع اللوحة على جدرانه، وصنع الفن كأنه جزء لا يتجزأ من حياته اليومية الأبدية، وفي العصور الأخرى عاش الفن التشكيلي بتنوعاته في قلب الشارع، يأخذ منه ويعطي له، فلم تعرف مصر على مدى القرون الحضارية التي عاشتها، هذا القبح في الشارع المصري هذا العبث في شخصيتها، هذا الدمار الذي يحيط بنا، هذا الضجيج الذي تنفر منه الأذن، الفوضى المنظمة في تخريب كل ما تقع عليه أعيننا.. فيا للهول مما حدث لنا، أشباح الظلمة الجمالية تعلو مدينتنا كل يوم، كل شيء أصبح قبيحا، وعجزت أعيننا عن رؤية الجمال.

ومازلت أتذكر هذا اليوم الذي صدر فيه قرار مجلس قيادة الثورة المصرية في تهذيب ضفاف النيل، وإزالة كل المعوقات عليه، وعمل طريق يعيد إليه الرؤية الجمالية، وتنفسه الطبيعي، وبالرغم من أنها لم تكن على المستوى الفني المنشود، إلا أنها قد كانت خطوة عظيمة وجريئة في نفس الوقت، ولكن المتسللين في الظلام أصحاب النقود والمحسوبيات، أغاروا على هذا النهر المسكين، منتزعين أجزائه وضفافه، ليكون لقمة سائغة لنادي أو جمعية، محطمين بذلك كل القيم الجمالية والمعنوية لهذا النيل العظيم.

ولقد قام الإفرنج مرة أخرى بوضع ثلاثة تماثيل لأبطال لهم، ولم نقم نحن بالمثل، كأن مصر مباحة للجميع – بدون رقيب – هؤلاء السادة المحافظون الذين يصنعون كل شيء من واقع قريحتهم.

واليوم نفكر.. في نقل تمثال رمسيس.. من باب الحديد، إلى ميدان التحرير.. ونحن لا نعلم لماذا ننقله؟ هل نصبت مصر من أبنائها المثالين المعاصرين وأين أعمال السجيني وجيل النحاتين الآخرين؟ لماذا هذا التفكير الشخصي الذي لا يبني ولكنه يهدم، أين هي الديمقراطية التي تسمح بتعدد الآراء، أين هم الفنانون التشكيليون كيف ضاعت نداءاتهم المتكررة في هذا البحر الهائج بالمصالح الشخصية والرؤية الذاتية، وماذا يصنع هؤلاء – من المحافظين – كيف يمكنهم أن يصنعوا لنا الجمال في الشارع المصري؟

أن غيبة الوعي الحضاري لدى المسئولين والجمهور والفنان.. قد أضاع منا فرصة النمو الاجتماعي بالشكل السليم.

أين النصب القومية؟.. أي ثورة ١٩؟ وكفاح الشعب المصري في تأميم قناة السويس؟ أين رمز الثورة العرابية؟ أين ثورة ٢٣ يوليو؟ أين عبور الجيش المصري إلى أرضه الحبيبة سيناء؟

أين كل هذا.. أيها السادة المسئولين؟ إن الخزي يملأنا جميعا، والعار يلتف حول رقابنا.. أين غاب الشعور الوطني؟

جريمة لا تغتفر – نعيشها – نحن أبناء هذا الوطن، على أرضنا، وكيف يتم هذا تحت رقاب المؤسسات الثقافية وغيرها من المؤسسات التعليمية، التي خرجت آلاف من الفنانين الذين يعملون في غير تخصصاتهم.

الباب الرابع

- التكنولوجيا الحديثة وأثرها على الفنون التشكيلية.
- الفن والصناعة.
- فن التصوير الضوئي.
- الرسم بالكمبيوتر.

التكنولوجيا الحديثة

وأثرها على الفنون التشكيلية

أثبتت الرؤية ونظريات الأبصار أن ما نراه ليس هو الحقيقة، وقد يتجاوز إلى حد الخداع المرئي – ومن هذا تنطلق قضية أخرى حول الواقع والحقيقة، وقد تختلف الحقيقة عن الواقع أو ما تراه العين العادية.

وقدرة العقل على رؤية باطن الأشياء يحتاج من الجهد والقدرة على النفاذ في جوهر الشكل لإعادة رؤيته – والإدارة الجديدة ساعدت الفنان على هذه الرؤية في النفاذ إلى جوهر الشيء، وتحدى قشرة الشكل واستخراج الحقيقة الباطنة منه.

والأعمال الفنية الحديثة التي تدخل في إطار المدارس الفنية المعترف بها تاريخيا مثل (التجريبية – والتكعيبية – السريالية.. الخ).

تمتاز هذه المدارس بالعمق التاريخي والرؤية المتكاملة التي تبث منها أفكار العصر المتلاحم مع الاكتشافات العلمية الحديثة في القرن العشرين، وبالنظرة الفاحصة نرى العمل الفني اليوم ليس مستوحى من الطبيعة ولكنه الطبيعة ذاتها عندما ننظر إليها بعين العقل القادر على رؤية باطن وعمق الأشياء، فالزهرة في مفهوم المدارس الفنية ليست شيئا بل أنسجة هندسية مركبة تركيبا كيمائيا نسجتها قدرة الخالق الأعظم فنشم منها رائحة القدر الجليلة المبهرة فيستمع العقل وتخضع العين لرؤية العقل، فيصبح الفن ذا قدرة على اكتشاف حركة الطبيعة، سواء أكانت بيولوجية أو وجدانية، والعقل عندما يحرك الوجدان أفضل بكثير عندما تحرك الوجدانيات العقل.

وهذا هو ما يصبو إليه الفن الحديث، لأن مخاطبة العقل هو الأثر الحقيقي الثابت في تاريخ الإنسان، وكثيرا ما تخطئ العين أو الرؤية نفسها عندما تتغير بؤرة إسقاط الضوء، بينما العقل قادر على أن يرى الأشياء حتى ولو خيم على الشكل الظلام، والفنون التشكيلية من الفنون التي لها الأهمية الأولى في هذا العصر، كما أن لها صفات الانتشار والذيوع ما لها، فضلا عن أنها تدخل في إطار المتطلبات الحياتية اليومية والجمالية البحتة.

وسوف تثار في هذا المجال تساؤلات كثيرة عن قدرة التكنولوجيا الحديثة على إثارة المواقف المتعددة، وبالمنطق السليم نستطيع أن نقول أن تغيير الإدارة يتطلب تغييرا في الحس

الإنسان وفي مجال الرؤية البصرية، وقد أثبتت علوم الرؤية ونظريات الإبصار أن ما تـــراه العين كما سبق – ليس هو الحقيقة، وقد يتجاوز إلى حد الخداع المرئي، ومن هذا تنطلق قضية أخرى حول الواقع والحقيقة، وقد تختلف الحقيقة أو ما تراه العين العادية – وهذه هي وظيفـــة الفن في جميع مراحله في تحقيق الحقيقة الجوفية التي لا تراها العين المجردة.

وعلوم التكنولوجيا الحديثة ساعدت الفنان على الخوض في الشعور الإنساني واكتـــشاف حقائق متعددة ومتغيرة، ويظل الإنسان هو الرائد في كل أدوات حياته التي صـــنعها، وبـــدون فكر الإنسان تظل هذه الوسائل ساكنة غير قادرة على الحركة إلا بإرادة الإنـــسان، والوســـائل التكنولوجية هي إحدى الأدوات الجديدة التي تستلزم منها فهمها والتعبير عنهـــا مـــن منطـــق موقف إيجابي لها، لكي تنحو بالفكر إلى آفاق جديدة نكشف بها أنفسنا وما حولنا، وبهذا تخطو بنا هذه الأعمال الجديدة في هذا المجال إلى إثبات حقيقة ثابتة، وهي قضية العلم والفن.

وإذا كان العلم قد حقق اكتشافه لواقع المادة وأثرها على حياة الإنسان، فـــإن الفـــن قـــد جاوز اكتشافات الواقع، بالكشف عن الإنسان نفسه وما بداخله من أحاسيس ووجدانيات، وبذلك يحقق الفن صناعة واقع العلم الذي ينشده الإنسان.

"إذا كان الفن والصناعة هما السمعة البارزة على جبين هذا العصر، وكانت هذه السمة تنبع من حتمية التطور الذي خاضه الفن قرونا بعد قرون كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تصطبغ حضارة هذا العصر بصيغة الفن والصناعة، وأن يفرض عليها العلم طابعه الخاص وقيمه الجديدة".

مفهوم الفن وعلاقته بالمجتمع:

لن أكون مبالغا إذا قلت أن الفن والمجتمع هو أداة التصور الحضاري وليس عكس هذا كما قيل من قبل عن أن الفن مرآة عاكسة للمجتمع"، بل هو "علم تغيير الحياة" لأن الفن لا يتطور بمنطقه الداخلي الخاص دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه، بل هو يرتبط دائما (بالعامل الاجتماعي) الذي هو في واقع الأمر عامل اقتصادي وسياسي وثقافي وتاريخي في آن واحد.

والفن هو تاريخ التطور للبشرية – ذهنا وجسما – وهو التطور الذي يستهدف به الإنسان واقعا أفضل على الدوام ولأمكننا أن نتخذ من الفن موقفا محددا وتكفي بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته وإنما ننظر إلى الفن داخل إطار واسع – وهو إطار الحياة الاجتماعية والمضاربة، والإنسانية، في عمومها وشمولها انطلاقا من أن الفن هو الاحتياج الحقيقي للإنسان لتحقيق رغباته ووجوده ولا يمكن أخذ الفن من موقف محدد ونكتفي بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته.

ولتوضيح كلمة الفن عبر تاريخ النضال الإنساني التي أخذت صورا متغيرة نتيجة للمراحل التي مر بها الإنسان ولكن رغم التوضيحات والتفسيرات الكثيرة التي كتبها الكتاب والمؤرخون، ظل هناك تعبير واحد لا يختلف عليه أحد، هو أن الفن "إفراز اجتماعي" مختلف باختلاف المجتمعات والرغبات، ورغم هذا فإن الفن المستقبلي يعتبر أيضا فنا ناتجا عن رغبات مجتمع ما ينشد الرقي ويحقق المجتمع به، من خلال النظرة المستقبلية رؤيته ووجوده.

ونظرا لأن كلمة (مجتمع) كلمة شمولية تتضمن أنماطا اجتماعية مختلفة ترتبطا ارتباطا كليا وجزئيا، فإذا تصورنا مجتمعا ما نتج عنه فن ذو شكل يختلف عن الشكل الاجتماعي الكائن به يصبح هذا الفن كالعضو الغريب داخل هذا المجتمع ويصبح أمرا مرفوضًا لا يمكنه أن يتعايش معه.. كما يرفض الجسد عضو غريب عنه فإذا لا بد أن يكون الفن هو نتاج مجتمع يعطي له رغباته واحتياجاته، هذا إذا أخذنا في الاعتبار أن (الفن هو شمول حضاري).

وبالنظرة السريعة إلى الحضارات القديمة نرى كيف كان الفن والمجتمع دائما في وح٩دة متكاملة لأن الرغبات الإنسانية هي التي تحدد شكل الفن داخل مجتمعها وإذا اعتبرنا أن الفن هو إحدى الرغبات أو الرغبة الأولى في الحياة اعتبارا من أن الفن هو الاحتياج بمعناه الشمولي، نرى أن الفن ملتصق التصاقا كليا بالحياة الاجتماعية أو بالمعنى الأوضح أن الفن هو نتاج رغبة الإنسان داخل إطار المجتمع.

إن الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي، ويمكننا القول أن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغيير المجتمع ولم تنشأ للفن وظائف جديدة.

وإذا كان الفن نتاج لمجتمع إنساني، فالفن لا بد أن يكون خاضعا لهذه الظروف الاجتماعية المرحلية، فعبر التاريخ الإنساني كان الفن هو الحقيقة الثابتة وبالرغم من السيطرة عليه في بعض العصور نتيجة لسيطرة السلطة الدينية أو الحكم، كان الفن يقوم بدوره، مع الاختلاف بين مراحل المجتمع المتغيرة.

وفي مراحل التطور البشري كان الفن دائما سائدا وليس مسدودا رغم الظروف التي فرضتها عليه الظروف الاجتماعية والسياسية، وهذا مما لا شك فيه قدرة الفن على استيعاب النظم المختلفة سواء كانت هذه النظم في صالحه أو لغير صالحه، فقد عرف الفن الكثير من مراجع وشكل حياة الإنسان في ظروف الحرب والانتصارات والانتكاسات وعبر عنها في ملحمة بشرية رائعة سواء بالكلمة أو الشعر والموسيقى والتشكيل وبكل مقومات الحضارة الإنسانية، على أن لا يكون الفن ذا موقف محدد، ولا نكتفي بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته، وإنما ننظر إلى الفن داخل إطار واسع، إطار الحياة الاجتماعية، والحضارة الإنسانية في عمومها، وإذا كان بعض الشراح يتصورون أن إدخال عوامل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فني معين هو خطأ منهجي أساسي، فإن الفن في مفهومه على عكس هؤلاء الشراح، إذ لا بد أن تكون النظرة إلى الفن داخل سياقه الاجتماعي والحضاري الأوسع.

على أن الفن ليس شيئا ثابتا جامدا، حيث أن وظيفة الفن تتغير مع تغير العالم الذي نعيش فيه، ولأن كل فن هو وليد عصره وهو يمثل الإنسان لحظة تفتح الأمل نحو تطوير متصل، ولكن الفن يمضي إلى أبعد من هذا المدى.

فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو تطوير متصل، والنظم الاجتماعية المتباينة إذ توجد أيديولوجياتها الخاصة إنما تسهل أيضا في تشكيل أيديولوجية عامة للإنسانية.

أن فكرة الحرية وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظاما اجتماعيا معينا، فهي مع ذلك تتحول إلى فكرة شاملة، كذلك الفن فإنه مهما يكن وليد عصر، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية.

لنبدأ بتحديد مفهوم "الفن" و"الصناعة"

* **تعريف الفن:** الفن هو علم تغيير الحياة.

وعند ذكر الفن لا بد من حديث عن المجتمع ككيان متوالد متواجد، وأحد أبعاد هذا الكيان هو الزمن الذي تتحدد نوعيته بطبيعة النحو الطبيعي.

ثم أن التوالد والتواجد صفتا المجتمع الأساسيتان كفيلتان بإزالة ما هو غير ملائم مع ظروف المجتمع في زمان اجتماعي واحد، أن موقف الفنانين من ذلك كله لا بد أن ينطلق من فرضية التجارب والاتصال مع المجتمع، ذلك أساسي لتثبيت مبدأ التعبير والاحتياج الفني عن ظروف مجتمعة الزمكانية [*] الذي يتواجد معها.

وذلك أساسي لكي يكون عمل الفنان معبرا عن زمكانه وعن مجتمعه ومن ذك ينطلق مبدأ الاطلاع على التكنولوجيا المعاصر والتعبير عن ذلك في الفن والصناعة.

وكذلك ينطلق مبدأ دقة تعبير الفنان عن ظروف المجتمع الذي يتعايش معه وعن تطلعاته عن القوى الكامنة فيه، الأمر الذي لا بد أن يكون لكي تثبت علاقة الفنان بالمجتمع بواسطة لغة الفن.. فالفن لغة ولا يمكن أن يكون إلا لغة..

الفن والصناعة في المجتمع العربي بأشكاله الحاضرة وأسباب التخلف الاجتماعي:

أن الفن في مجتمعنا العربي المعاصر لا يزال يجاهد جهادا مريرا للتحرر من بقايا التخلف الذي فرضه الاستعمار علينا قرونا بعد قرون، فالاستعمار هو الذي أسهم أكبر إسهام في خلق تلك الحدود البيئية، وإقامة ذلك التقسيم الجغرافي الذي جعل من شعب المنطقة شعوبا متعددة وهم في الحقيقة شعب واحد، رغم ما لاقاه من ألوان العزلة والتجزئة والانقسام، وقد كان الاستعمار يعلم تمام العلم أن شعبا بدون فن صناعي، إذ جاز هذا التعبير، لن يكون شعبا حضاريا بأي حال لأن حضارة بدون فن مصنع لا أمل فيها على الإطلاق، ولذلك فإن الاستعمار يضع الحواجز بين هذه الشعوب وبخاصة في فترات الركود التي أصابت شعوب

---

[*] كلمة مركبة عن الزمان والمكان.

المنطقة العربية بأسرها، وعلى امتداد هذا القرن عندما انفجرت الثورات العربية كلها على الحكومات الرجعية، وأصبحت هناك بادرة الأمل الكبير في النهوض بهذه الشعوب لكي تأخذ مكانها الحضاري وسط مجتمع التصنيع "مجتمع الحضارة الحديثة" التي يحفل بها القرن العشرين.

وقد بدأت بالفعل بعض هذه الشعوب تأخذ وضعها الحقيقي في عالم التصنيع مما يزكي الأمل الكبير في أن تأخذ هذه الشعوب مكانها الحضاري فوق خريطة القرن العشرين – إلا أن الفن مع هذا جميعه وإلى يومنا هذا لم يتمكن كوسيلة تعبير وتجميل للحياة بتصنيعه ووضع بصمات الفن في مكانها الحقيقي في كل مكان وذلك لأسباب كثيرة في طليعتها:

١ – عدم الإدراك الواعي بوظيفة الدين وضرورته في هذه المجتمعات، وذلك نتيجة تخلف الثقافة الفنية.

٢ – انعزال الفنان التشكيلي داخل نطاق عمله، مما أبعده عن احتياجات الجماهير العريضة.

٣ – لم يلق الفنان المصمم من بعض الحكومات أي رعاية تمكنه من القيام بدوره الريادي في معركة الحضارة.

٤ – امتلاء بعض الأسواق العربية بالسلع الأجنبية مما أدى إلى فقدان المصمم الفنان، ولهذه الأسباب مجتمعة أصبح الفن في الدول العربية بعيدا عن احتياجات الجماهير والاستعاضة بالسلع الفنية المستوردة.

٥ – حرم الفنان المصمم من مزاولة قدرته الحقيقية في الخلق والإبداع، مما ألجأه إلى الاقتصار على النواحي الجمالية فقط سواء في صناعة الصورة والتمثال التي ليس لها مجال تاريخي بين الجمهور العامة من الناس.

وهكذا نجد أن كل هذه الأوضاع قد ساعدت مساعدة حقيقية على عزلة الفن عن وجدان الجماهير، وعلى إقصاء الفنان عن دوره القيادي في صنع الحياة.

ولا أخص بالذكر بعض الدول العربية التي تحررت اقتصاديا والتي هي الآن في طريقها نحو وضع المصمم الفنان في مكانه الصحيح، سواء الوجه الآخر من هذه الدول نجد أن الظروف السياسية وما صاحبها من تخلف علمي وفني في دول أخرى قد أدى إلى نوع من الانهيار كان له بالتالي أثره على أكثر الشعوب العربية، حتى لقد أخذ الفن يذوي وينزوي من حياة الشعوب العربية بشكلها المتكامل.

وعلى النقيض من هذا كان الفنان العربي القديم يقدم للإنسانية جمعاء من خلال هذا الطريق أجل الخدمات وأثبت كفايته ووجوده في صياغة التحف والجواهر من المعادن والطين والأحجار وزركشة الأقمشة والأنسجة وأدوات المعيشة والقتال، وصورها جميعا في أبهى صوره، كما أرسى في كل هذه المجالات قواعد الفن والجمال، هذا إلى أنه سخر في سبيل إنتاجها كل ما توصل إليه العلماء والفلاسفة من نظريات وأصول الأمر الذي جعله يباهي الأمم ويتحدى الحضارات.

وهذا يجعلنا نتطلع وصل حاضره بماضيه بالصورة التي تحقق له حاضرا عامرا وغدا مشرقا، يتأكد معه دوره المتميز في خدمة الإنسانية عن طريق الفن والصناعة.

الفن والحرف:

لقد ذكرنا أن الإنسان الأول كان محكوما في احتياجاته بادئ الأمر باعتبارات نفعية بحتة، ثم أضاف الجمال إلى مصنوعاته وسارت العوامل الجمالية والأخرى النفعية في مصنوعاته جنبا إلى جنب للتعبير عن مكنوناته وإرضاء احتياجاته النفسية المعقدة، وكانت الحرف اليدوية كالحفر على الخشب والحجر والمعادن والتشكيل بالطين والجص والسجاد والكليم والنسيج والطبع على الأقمشة وغيرها كلها مجالات حقق فيها كفايته الإبداعية وظل يحذق فيها قدراته الخلاقة تارة يطور فيها الشكلي الكلي، وتارة يغير فيها المظهر السطحي الملمسي، وتارة يصنع فيها الصور والقصص والأساطير بتعبيرات متنوعة اختلفت من عصر إلى عصر ومن بلد إلى بلد ومن فنان إلى آخر بمثل ما اختلفت أحيانا من حرفة إلى أخرى وحتى في المجالات المتعددة في ذات الحرفة.

ومع كل ذلك فقد اتسمت جميع الفنون عند العرب بسمات عامة مشتركة، كان أهمها وحدة الفكر في اختيار الوحدات الزخرفية، وفي معالجة مفيدة بكل طريقة ذكية مخلصة وأمينة.

وقد عادت عليه مهاراته الحقة وخدمته في تناول المواد ومعالجة هيئة الشكل فنيا وتكنيكا في كل العصور وفي كل البلدان بنتائج اقتصادية أفاد منها مجتمعه فوائد كثيرة لا نستطيع أن نغفلها أو نتجاهلها.

فالفن المجرد إذن كان وما زال في بلاد الشرق على علاقة وثيقة بالحرف اليدوية يقويها ويتقوى بها، وسار مع الفن الإنساني، ولم يتخلف أو ينأى عنه إلا بالقدر الذي تمليه الاعتبارات العملية الضرورية لاحتياجات الإنسان المادية.

وكان جهده في الحرف اليدوية مركزا بصفة خاصة على الجانب الشكلي، ومن ذلك استمدت كلمة الإبداع أو التصميم في الحرف اليدوية معناها التقليدي المعروف بأنها تعني الزخرفي، حين كان الاهتمام بالتصميم مقصورا من الناحية الشكلية أو التركيز على الشكل من أجل ذاته.

أما في الوقت الحاضر، فقد حدث ويجب أن يحدث تحول كبير لمفهوم التصميم، مؤداه تركيز الانتباه على الغالبية فيه، بدلا من اقتصاره على الشكلية واعتباره بالنسبة لماهية نظاما إنسانيا أساسيا يوحد الأسس الفنية بحضارتنا.

وعملية التصميم تعني العمل الخلاق الذي يحقق غرضه، وهو الذي يحقق شيئا جديدا. وعملية الابتكار لا تولد في فراغ، إذا هي جزء من السلوك الإنساني فرديا كان أو جماعيا، فبقدر حاجتنا إلى شيء نصنعه ونحن نقوم بذلك العمل على الأقل إذا كنا مبتكرين – وهذا هو الخيار الوحيد لنا في الحياة – فأما أن نضغط احتياجاتنا ورغباتنا لكي تنسب ما تقدمه لنا الظروف، وأما أن نستخدم كل ما لدينا من خيال ومعرفة ومهارة في ابتكار ما يحقق لنا هذه الاحتياجات.. أننا نقوم بهذا الاختيار على حدة كأفراد كما يقوم به معا كجماعات، وجميع الأشياء مثل: الملابس والمنازل والمدن والطرق العامة والعدد والآلات وغير ذلك ما نستخدمه، قد اخترعت بناء على قدر من الحاجة.

وليست هذه الحاجة دائما مادية – بل قد تكون روحية كذلك، وهي حاجة تتطلبها نفوسنا، وكما أنها حاجة إنسانية أساسية يشترك فيها جميع البشر.. وقد لا نميل إلى انتسابها إلى الجمال، ذلك أن لفظ الجمال اعتراه الغموض ولنطلق عليها الحاجة، إلى أعمالنا الخاصة من منفعة وانعكاس ذلك على أعمال الآخرين.

وهيئة الشكل تعبير عن متعة الابتكار والأمانة في العمل، وكل هيئة تبتكر لا بد أن تتوافر فيها المتعة الناشئة من كوننا لا نستطيع الابتكار إلا من خلال حب المهارة، كما تتوفر فيها الأمانة، ومن طبيعة الابتكار أنه عملية الاكتشاف، ثم التعبير عن الهيئة العامة للشكل من خلال هذه العوامل.

هكذا سارت وتسير مفاهيم الابتكار الفني في شتى مجالات الحرف البدوية، وحققت بذلك أغراضها.

وهناك عدة تساؤلات تفرض نفسها في هذه الظروف، أهمهما ما يلي:

هل لا زال للحرف اليدوية على هذا الأساس الفني في الدول العربية نفس المفهوم في العصر الحديث؟

وهل يكون من الأفضل أن تظل سائرة في نفس الطريق الذي سارت فيــه أم تتطــور تطورا آخر يتفق ومتطلبات الإنسان العربي في العصر الحديث؟

كما تتفق والتطور الحديث في عصر الآلة.

وفي سبيل محاولة الإجابة الموجزة عن هذه التساؤلات، نلاحظ أن الحرف اليدوية فــي الدول العربية قد تطورت تطورا كبيرًا في طرق الكمال الــشكلي علــى الأســاس التقليــدي واشتهرت بذلك في العصور الغابرة، ولا تزال تشتهر بذلك في العصر الحديث، وحققــت ولا تزال تحقق الرواج المنشود، ولكنها لم تواكب التطور الجديد الذي غزا العــالم فــي العــصر الحديث نتيجة للتقدم الإنتاجي الآلي، وهو الذي أصبح يخشى معه على مصير الحرف اليدوية وما حققته من رواج اقتصادي وأضحى لا يكاد يلبي بالاحتياجات المتعددة للإنسان العربي في العصر الحديث.

وفي الحقيقة أن القطعة المفردة أو التي تنتجها اليد في مجالات الحرف اليدوية تتطلــب منا في الوقت الحاضر جهدا مضنيا لرفع مستوى مهارات الحرف اليدوية ونشاطها العقلــي، بدرجة تتيح لنا أن نعيد من جديد ذلك النظام وذلك المرور اللذين لا تستطيع إنتاجهمــا ســوى يجد الإنسان تقودها روحه الخاصة.

وهذه الجهود إذا سارت في الطريق التقليدي للأشكال الفنية التي اعتادتها الحرف اليدوية لن تؤدي في النهاية إلى تحقيق التكامل في العمل الفني، فضلا عن عجزها عن الوصول إلــى الرواج الذي عن طريق هذا الفن الحرفي إلا إذا تغيرت مفاهيم التصميم في المجتمع العربــي بما يتلاءم مع ظروف الحياة الحديثة للفنان العربي، وإلا تغيرت كذلك مفاهيم وســائل الحيــاة الحديثة للفنان العربي، وإلا تغيرت كذلك مفاهيم وسائل تعليم الحرف اليدوية من ناحية، وتعليم المستهلك من ناحية أخرى، ويقتضي هذا التغيير في مفاهيم التصميم وتعليم المنتج والمستهلك أن يسيرا في خط متواز مع نظام متكامل خاص بإنتاج الفن الصناعي بطرق آلية تعتمد أساسا على إنتاج القطعة اليدوية المفردة بطريقة آلية كما تعتمد على إنتاج القطعة التي تنتجها الآلــة بطريقة كمية.. وبهذا تصون الإنتاج اليدوي من الزوال قبل أن تجرفه الآلة، بأن نجعلــه فــي خدمتها وأساسا لها، ونفتح الطريق أمام الإنتاج الصناعي المعاصر.

الفن الصناعي:

لقد سارت قضية الاعتراف بالفن الصناعي أو فن الآلة عن طريق طويل من البحث والدراسة.. في مرحلة حديثة يجب أن تستمر الآلات في نموها وتطورها بهدف توفير جهد الإنسان حتى تجد جماهير الناس وقت فراغ حقيقي متسع يمكنها من الاستمتاع بمباهج الحياة.

ومنا أن الفنون النفعية وهي الأشياء التي صممتت بقصد استعمالها في نواحي المعيشة تستجيب للحساسية الجمالية كفن مجرد وهذه الاستجابة العقلية أو الحدسية لا تقتصر على كونها مجرد انسجام أو تناسب بالمفهوم الهندسي – بل قد تبتكرها وتتذوقها ونحن في حالات إدراكات حسية كما سبق القول.

وحيث أن التجريد العقلي في الفن شيء قابل للقياس والتحليل إلى قوانين عقلية، كما أشرنا، فإن من الواضح أن الآلة وهي التي تنتظم في عملها وفي ضوابط ومقاييس تستطيع بغير شكل إنتاج مثل هذه الأعمال دون تعثر وفي دقة لا تجاريها اليد، كما تستطيع إنتاج الأشياء الجميلة التي أحببنا فيها تلك الأشكال الغير مزركشة من فنوننا الشرقية القديمة عامة، ومن الممكن أن تحقق هذه الأشياء جميع قوانين الجمال التي ترتكز على تناسب عددي. والفنان الذي نسميه عادة المصمم هو الفرد الذي يقرر ذلك التناسب الشكلي الذي تعمل الآلة على أساسه.

والمشكلة الوحيدة التي يواجه بها تكمن في الطريقة التي يكيف بها قوانين التماثل والتناسب مع كل من الوظيفة والمادة الخام وطرق المعالجة في الشيء المراد تصنيعه.

ومثل هذا المصمم بالنسبة لتصميم أدوات المعيشة لا يختلف عن ذلك الذي يصمم السيارة أو عن المهني، إلا اختلافا طفيفا يتعلق بطبيعة خاماته وببساطة عملياته، والمصمم الذي يمثل عصر الآلة أصدق تمثيل هو المهندس الإنشائي، ويكون هذا المصمم فنانا تجريديا بالقدر الذي يستطيع فيه التوفيق بين الأهداف والوظيفة ومتتاليات التماثل والتناسب.

وقد روعي في هذه القضية أيضا أن القطعة الفريدة التي كانت من مقومات الفنون الحرفية يلزم التضحية بها في عصر الآلة على أساس أن صفة التفرد ليس وراءها قيمة جمالية جادة، وذلك لأن التفرد هو في الأصل انعكاس لغريزة حب تلك التي كانت قد تميزت بها المرحلة الانعزالية من مراحل المدنية الغابرة، وقد أصبحت الآن مستهجنة من الناحية الأخلاقية، وفوق ذلك فالمميزات الأخرى لها في الإنتاج الآلي مميزات معادلة.

وفي النهاية حسمت القضية بعد استبعاد المنتجات الآلية ذات الوظيفة الخالصة (التي لا تحمل أي معنى جمال، والتي صنعت في غربة الفنان التجريدي) بتقرير أن الآلات في الواقع تتضاعف وتتغير منتجاتها في سرعة مثيرة، ومن ثم تحقق لنا كل ما نصبوا إليه من تنوعات في الحياة اليومية وفاقت منتجاتها في اختلافها وتنويعاتها ما أنتجته وتنتجه الحرف اليدوية.

لهذا يجب الاعتراف بالفن الصناعي باعتبار التصميم وظيفة الفنان التجريدي (وقد يكون غالبًا هو المهندس أو الفني) ووجوب إعطائه دورا في جميع الصناعات التي لم يتقـرر لهـا مكانا فيها حتى الآن، وأن تكون قراراته في جميع مسائل التصميم نهائية، وألا يطلـب مـن المصممين رسم كوركيات على الورق فقط توضع بعد ذلك تحت رحمـة مـديري المـصانع والبائعين يكيفونها وفقا لتخيلاتهم عن احتياجات الجماهير، ولا بد من التوصية أن يصمم الفنان مستخدما الخامات الفعلية والإمكانيات الإنتاجية التي في حوزة المصنع منـدمجا فـي عمليـة الإنتاج كاملة، مع إطلاق نفوذه في جميع شئون التصميم، على أن يتكيف المـصنع لقـدرات الفنان التي يسخرها في خدمة الكفاية الوظيفية للمنتج وتحقيق الآمال العريضة للمستهلك – مع الحذر من إخضاع الفنان لنزوات المصنع.

وبالطبع لا يمكن تحقيق هذا التنظيم في ظل النظام الصناعي القائم، فـرغم أن رجـال الصناعة في الوقت الحاضر على علم بالقيمة التجارية للتصميم الفني، وبالجهد المبذول الـذي يحقق غرضه الأشمل – إلا أن الصناعة لا يزال يديرها غالبا أناس لا يفهمون معنى الفن في الصناعة الفهم الواجب، وليس لديهم أي استعداد للتنازل طواعية عن أي من أعمالهم للفنان.

من هذا نتبين حاجة الإنسان العربي إلى الفن الصناعي أو لفن الآلة، وإلى وضع الفنان العربي في مجال الإنتاج الصناعي الوضع الصحيح المناسب الذي يتـيح لـه أداء دوره فيـه كاملا.

فيتحقق لهذا الإنتاج التقدم والاستقلال الفكري، ويدفعه ذلك في الطريق الصحيح للرواج المادي، عن طريق فتح أسواق شرقية وغربية أمام الإنسان العربي على أساس علمـي فنـي سليم.

وبهذا يتسنى للفن المجرد أن يسير جنبا إلى جنب مع الفن الإنساني في طريـق إسـعاد العربي خاصة والمجتمع الإنساني عامة.

فن التصوير الضوئي "الفوتوغرافي"

هو أحد المثيرات الهامة في نهاية القرن العشرين ولاتساع مهام هذا الفن وأهميته في هذا العصر، هو ما قدمه من وجهات نظر جديدة، لم تعرفها هذه الآلة الصغيرة منذ نشأتها الأولى، لأنها ظلت حبيسة جدران المعرفة الضيقة، في تسجيل ما احتاجه الإنسان في حياته اليومية ولقد ظلت هذه الآلة "الصندوق المظلم الصغير" تعكس الحياة من خلال عدم إدراك قدرتها الحقيقية.. إلى أن جاء فنانون قادرون على اختراق هذا الحاجز الضيق المحدود، وتحويل هذه الآلة "الكاميرا" إلى فرشاة طيعة في يد فنان مصور بارع، يعبر بها، ولا يسجل منظرا عاما شائعا بالنسبة للعين العادية.

وقد يظن البعض أن تغير وسيلة التعبير قد يخرج عن نطاق الفن، أو تنحرف به، فما قدمه التاريخ البشري وتاريخ الفن بشكل خاص، هو تأكيد على أن الوسيلة أو الأداة المستخدم قد يعطي إضافة تعبيرات جديدة تعجز عن تحقيقه أداة أخرى وقد يثري الفن بهذه الإضافة الجديدة كما حدث بالنسبة لفن التصوير الضوئي.

وقد ظل التصوير الضوئي "الفوتوغرافي" منذ اكتشافه "آلة الكاميرا" إلى نصف القرن الأخير – مهنة التسجيل لمجريات الحياة اليومية والشخصية، فارتبط برؤية الواقع بكل ملابساته الحياتية والدنيوية (وبالرغم من اكتشاف العدسات العلمية والتأكيد عليها) فما زالت هذه الخصائص بعيدة عن حس الإنسان وقوة التعبير الذاتية للفنان، وسرعان ما اختفت هذه المشكلة بين الفنان والمصور وآلة الكاميرا، وأصبحت آلة التصوير قادرة بقدرة الفنان على التعبير عن اجتياز مرحلة التسجيل للواقع المفروض عليها، وأصبحت طيعة في يد الفنان التشكيلي، يسجل بها أحاسيسه وتعبيراته التي تجول بخاطره، وأصبحت "هذه الكاميرا" قادرة على التعبير على يد الفنان التشكيلي الحاذق بكل قدراته التعبيرية فاتحا لعصر جديد للتصوير الضوئي، يأخذ مكانه بين فروع الفن التشكيلي في القرن العشرين.

وأصبحت – هذه الآلة الصغيرة – اليوم تنافس قدراتها قدرات الأدوات والخامات القديمة، التي استعملها الإنسان على مدى سنوات طويلة.

والإنسان الفنان بطبيعته دائم الكشف عن المثيرات، باحثا لاهثا حول الجديد، من أجل التأكيد على اكتشافه، والتأكيد على واقع آخر غير الواقع الذي يعيش فيه – من خلال إيمانه –

بأن الحياة لا تستمر برؤية واحدة، ومن طبيعة الأشياء أن الإنسان يمل الأشياء ذات الـوتيرة الواحدة، وأن حياة السلف استنفدت مع استمرارية الزمن.

ولقد شهدت الحركة التشكيلية المصرية – على مدى أربعين عاما – حركة ناهضة مـن الفنانين المصورين الضوئيين – منذ افتتاح أول عرض لهم في المعرض الدولي (لفن التصوير الشمسي) عام ١٩٣٩، الذي نظم بمعرفة (جمعية محبي الفنون الجميلة) فـي شـهر ديـسمبر ١٩٣٩ – بالقاهرة.

ولقد قوبلت الدعوة التي وجهتها جمعية محبي الفنون الجميلة إلى هواة التصوير الشمسي أحسن مقابلة، وقد تسلمت الجمعية بمناسبة إقامة معرضها الدولي الأول بالقاهرة ٩٦٠ رسـالة بلغ كثير منها درجة عظيمة من الإتقان، وهي من عمل ٢٢٧ من العارضين مـن ٢٦ دولـة مختلفة (أفريقيا، أوربا، أسيا، استراليا، الولايات المتحدة، ألمانيا، هنجارية، فرنسا، رومانيـا، إيطاليا، سويسرا، بولندا، الصين، النمسا، اليابان، اليونان، كندا، بريطانيا، فلـسطين، الهنـد، يوغوسلافيا، بلجيكا).

كان يرأس جمعية محبي الفنون الجميلة في ذاك الوقت محمد محمـود خليـل (رئـيس مجلس الإدارة)، محمد شريف صبري – نائب الرئيس – جناب مسيو مارسيل فيسينوا (رئيس البنك العقاري المصري) وغيرهم من الوزراء المسئولين، وأصحاب السلطة العليا.

ولقد شهدت الحركة التشكيلية المصرية نشاطا ملحوظًا في أوائل الأربعينـات، وازدادت رواجا في الثمانينات على يد جيل من الرواد وهم:

المستشار أحمد موسى

عادل طاهر (وزير السياحة السابق)

الفونس نسيم

السيد غانم

الفنان محمود رضا

كمال جانو

د. م. عادل جزارين

اللواء صلاح الدين شكري

محمود صالح

د. م. بهاء مدكور

علي دوابة

أ. د. أمير أمين علي

اللواء أحمد فؤاد البكري.

د. م. يوسف مظهر

اللواء عبد الفتاح رياض

م. فوزية الهلباوي

انطوان البير

كما شارك في السبعينيات والثمانينات جيل الوسط من الشباب: أيمن صلاح طاهر، د. محمود سامي، صلاح عبد الفتاح رياض، علاء الصاوي، نسيم إبراهيم شركس، م. عادل محمد أمين.

ولقد شهدت الحركة التشكيلية المصرية في العشرين السنة الماضية حركة ناهضة من المصورين الضوئيين – في عرض أعمالهم – ومحاولاتهم الجادة في فن التصوير الضوئي على محورين:

المحور الأول: وهو المجال الإعلامي الذي ساعد على وجوده، والتي كانت واضحة كل الوضوح في الجرائد الرسمية والمجلات وغيرها.

المحور الثاني: ظهور كثير من محبي وعاشقي هذا الفن، بالرغم من اختلاف دراستهم وتخصصاتهم، وكل من شاركوا في هذه النهضة هم من الذين أخذوا هذا الفن كهواية مما ساعد على ظهور أعمال فنية جيدة.

وشهدت القاهرة والمدن الأخرى رواجا في هذا الفن "التصوير الضوئي" وأخص بالذكر في العشرين السنة الماضية – الأخيرة – التي زاد فيها نشاط هؤلاء الفنانين مؤكدين على قدراتهم الفنية ومواهبهم المصقولة بالمعرفة العلمية والتكنولوجية، ولقد أثبتوا بجدارة أن فن التصوير الضوئي هو أحد الدعائم الجديدة في الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، مما حدا بنقابة الفنانين التشكيليين إلى قبولهم أعضاء عاملين بها.

أن فن التصوير المصري اليوم، هو حصيلة كفاح هؤلاء الذين صدوا لكي يحققوا أول صالون دولي لهم، ولا شك أن ما قدموه من أعمال فنية ترتقي إلى المستوى الدولي، والذي

يتيح لهم بأن تسارع الدولة (وزارة الثقافة) بإنشاء أول "بينالي دولي للتصوير الــضوئي فــي مصر" لكي يتم تتويج هذه الحركة حتى تأخذ مكانها وسط فرعيات الفنون التشكيلية الأخــرى، من منطلق أن فن اليوم لا يعرف الحدود الضيقة، ولا يخلط بين الفنون وفيه من خلال النظرة المدرسية المتعصبة التي قد لا تبصر حقيقة التغيير التي تحت قديمها، وأن يتاح لهؤلاء الفنانين أن يواصلوا بأعمالهم العروض الخارجية والداخلية.

ولقد ثبت من خلال الممارسة الفنية لهذا الفن أن جميع متاحف العالم قد اقتنت أعمــال المصورين الضوئيين، وعلى سبيل المثال متحف "الفن الحديث بنيويورك" وهذا العصر – هو القرن العشرين – شاهد على هذا، إلا أنه ما زال هناك بعض العقبات التي تجعل هــذا الفــن بعيدا عن لجان الاقتناء والمشاركة في العرض بالخارج، وهو النظرة الضيقة المحدودة التــي ترى أن فن التصوير الضوئي ليس به قيمة فنية كما في اللوحة الزيتية أو غيرها، بهذا المفهوم فقد حطم هؤلاء من الفنانين الضوئيين كل هذه المعايير التي ليس لها من وجود على الــساحة الفنية الدولية، فلقد استخدم الفنان التشكيلي جميع الخامات حتى الأجهزة الحديثة مثل الكمبيوتر وغيرها من الخامات المستحدثة، لكي يعبر بها عن مخزون أفكاره، وهذا ليس بعيب أن يخرج الفنان في حدود الخامة التي غيرت شكل اللوحة في القرن العشرين.

لقد خاض الفنان منذ مراحل التاريخ الأولى، صراعا عميقا ليعبر عن فهمه وإدراكه للطبيعة، فتارة واجه التعبير عنها بما يلائم احتياجاته النفسية والتعبيرية، وتارة أخرى كان عليه مواجهة صنع أداة التعبير التي تلائم قدرته التعبيرية.

وفي القرن العشرين، تقدم العلوم – كعلم الاتصال – التي أصبحت تقوم بدور ذي تأثير فعال وقوي ومؤكد على الإنسان في حياته اليومية وكذا التكنولوجيا المتقدمة التي وصلت إلى حد شبه السيطرة على حياة الإنسان، فإن الفنان بفكره الثاقب وحاسته القوية، قد واجه خوض التجربة من واقع إدراكه لجسامة المهام الملقاة عاتقه.

ومن منطلق أن لكل عصر أداته، ولكل عصر لغته، يخوض الفنان المعاصر اليوم التجربة المثيرة في حقل الفن التشكيلي المعاصر بجسارة القادر وإدراكه العميق لعلمانية العصر ومتطلباته، ومن خلال هذه المدركات الحديثة في عالم الرؤية والناتج المثير من الأجهزة العلمية الحديثة (أجهزة الكمبيوتر) هذا المارد الراكض في معلبات العصر الحديث، والتي أصبحت في متناول الجميع، حتى صارت لعبا للأطفال (وهو الجيل الجديد الذي سوف يستنشق نتائج حرية التعبير) ولعل البعض سوف يتساءل: أين تكمن قدرة الإنسان كما كانت سابقًا؟.. ولكي نوضح هذا الأمر، علينا أن نعلم أن الكمبيوتر قد اختصر زمن المعاناة في الحرفة البدوية، ولقد أصبح فكر الإنسان، بقدرته العظيمة هو هذا المخزن البشري لطاقة الإنسان في صورة محددة داخل هذا الجهاز الذي قد يبدو لغير المدركين معقدا، وهو في حقيقة أمره أداة تيسير للإنسان، وتمكنه من توفير طاقاته العضلية، وهنا يصبح العقل هو الحد الفاصل بين إنسان وإنسان آخر.

وهذا هو المنطلق الذي قاد الفنان التشكيلي المعاصر إلى التلاحم مع هذه التجربة العلمية الفنية المثيرة للعقل، والتي من خلالها أعطى لنا عديدا من التجارب في عالم الرؤية الفنية المعاصرة، من خلال اختصاره للزمن الضائع في مهارة الحرفة ذلك أنه يمكن القول بأن الزمن في عصر الكمبيوتر قد أصبح مستوى الصفر – إذا صح التعبير – أو يكاد يقرب من ذلك له حساباته العملية الدقيقة وله مقاييسه المحددة.

هذا الفنان الإنسان العظيم – الذي يكتشف كل يوم رؤية جديدة بعد أن وضع الإنسان قدمه على أول كوكب، وما زالت اكتشافاته المتلاحقة المثيرة التي يحترم فيها العقل ومدركاته، والفن التشكيلي ليس هو فقط ما تركه لنا السلف، فعلى الإنسان أن يصنع حياته الجديدة التي تلائم مفاهيم العصر، وعلينا ألا نتكلم لغة الأجداد التي حفظناها عن ظهر قلب، لأن فنان اليوم ليس ناقلا للغة الأجداد فقط، بل عليه اجتياز حائط الإحباط الفكري – تحت ستار الاتجار (بنغمة التراث ومفاهيم الجماهير العريضة) وبالمزايدة على الطابع القومي من أصحاب الأفق المحدود.

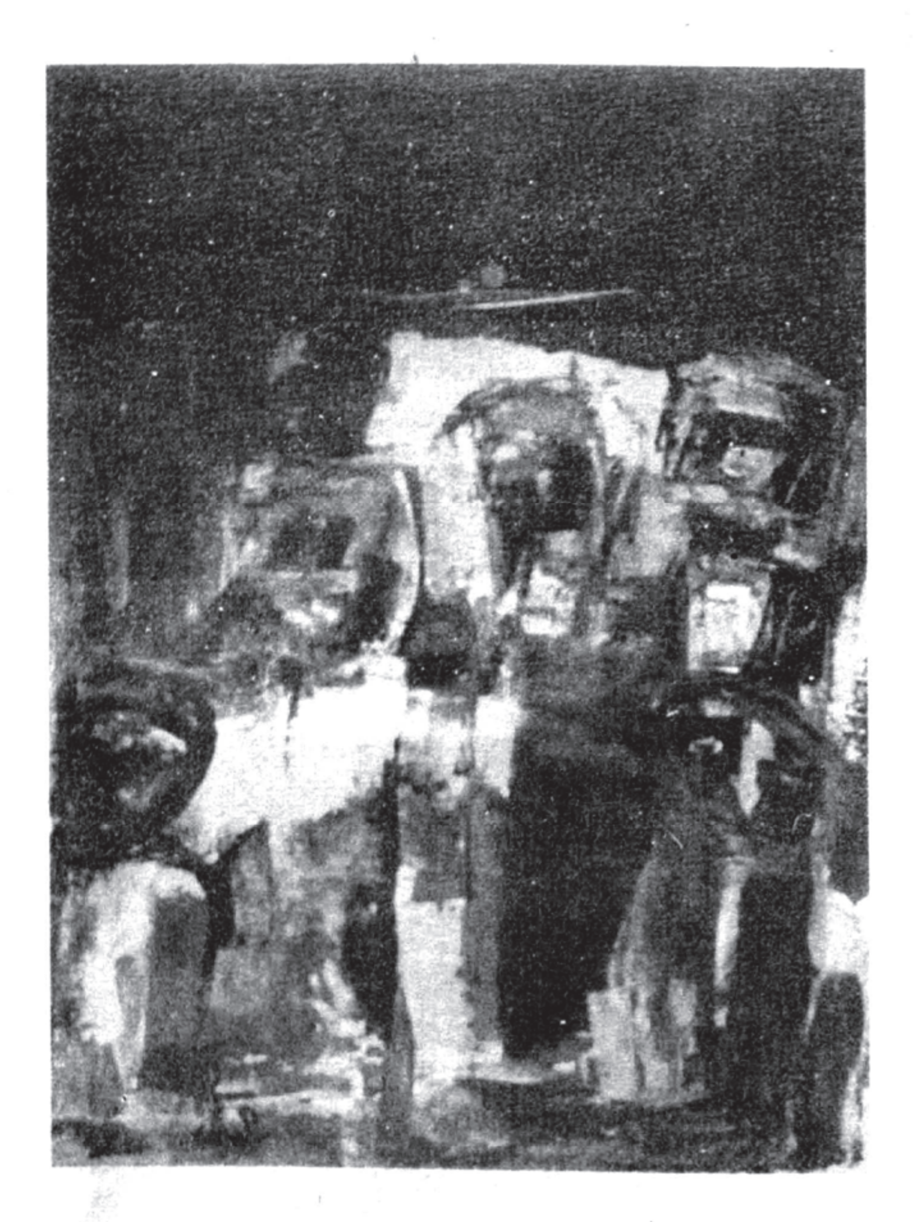
لوحات مختارة

من أعمال

الفنانين التشكيليين



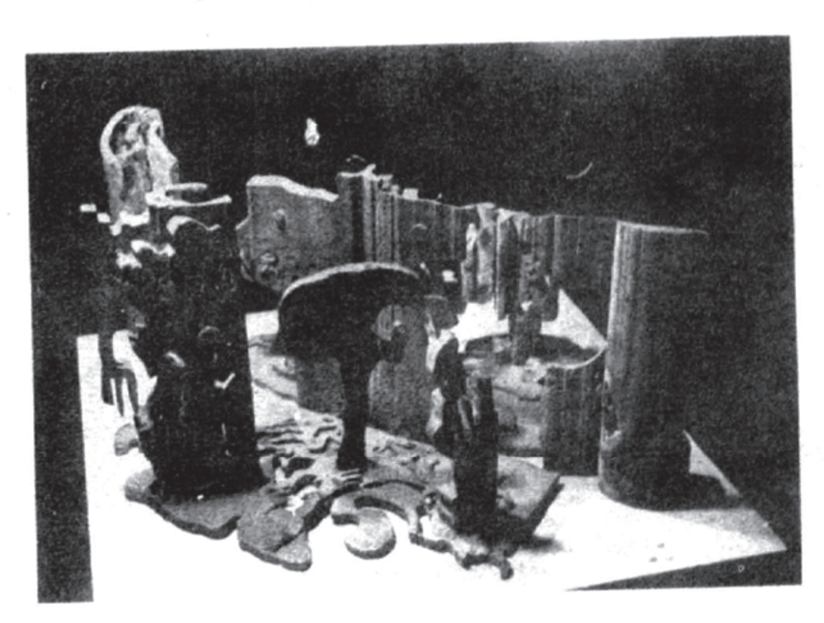
اسم الفنان : صلاح طاهر
اسم اللوحة : تجريد



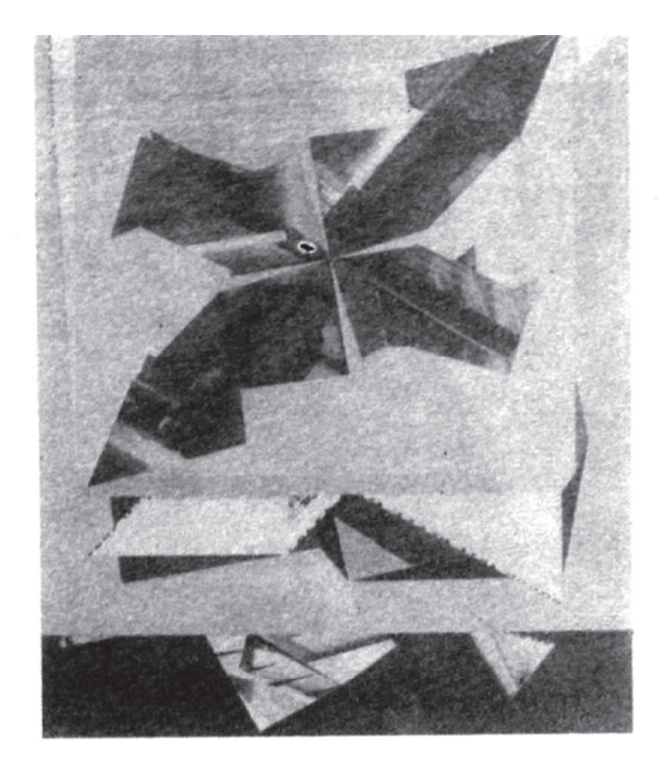
اسم الفنانة : جاذبية سرى
اسم اللوحة : عالم مجرد



اسم الفنان : سيد عبد الرسول
اسم اللوحة : من فوق السطوح (ألوان مائية)

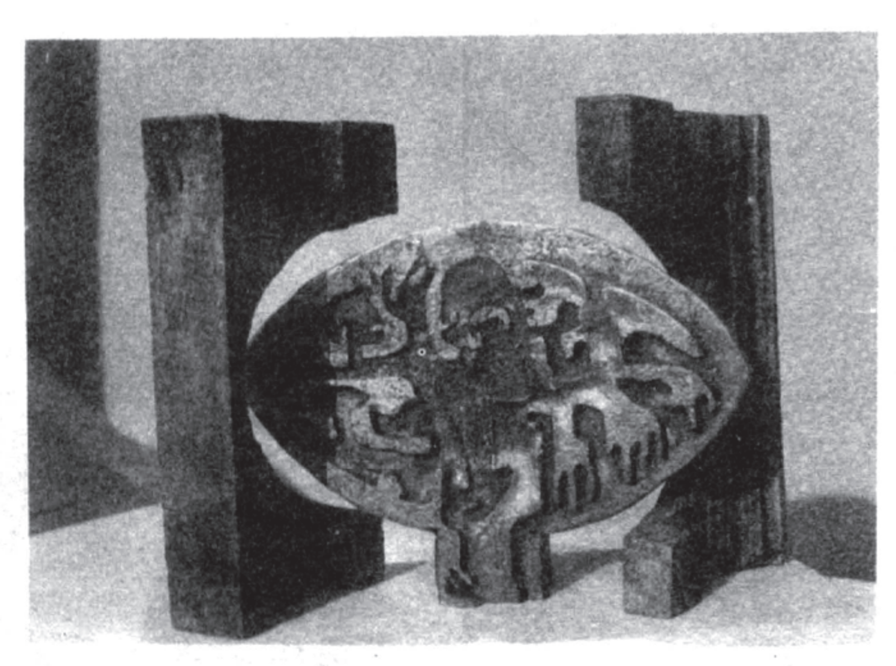


اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : المدينة سنة ١٩٨٥ نحت



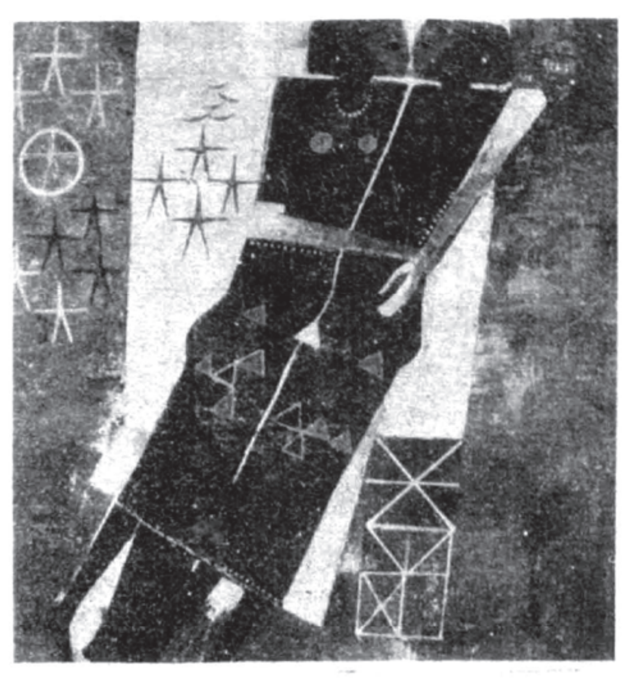
اسم الفنان : منير كنعان

اسم اللوحة : تجريديات (كولاج) ١٩٧٠



اسم الفنان : صالح رضا

اسم العمل : الخروج من الحائط. نحت (برونز) ١٩٨٨



اسم الفنان : عبد الوهاب مرسى

اسم اللوحة : علاقة (أكريليك على القماش)



اسم الفنان : فؤاد كامل

اسم اللوحة : تجريد (زيت)

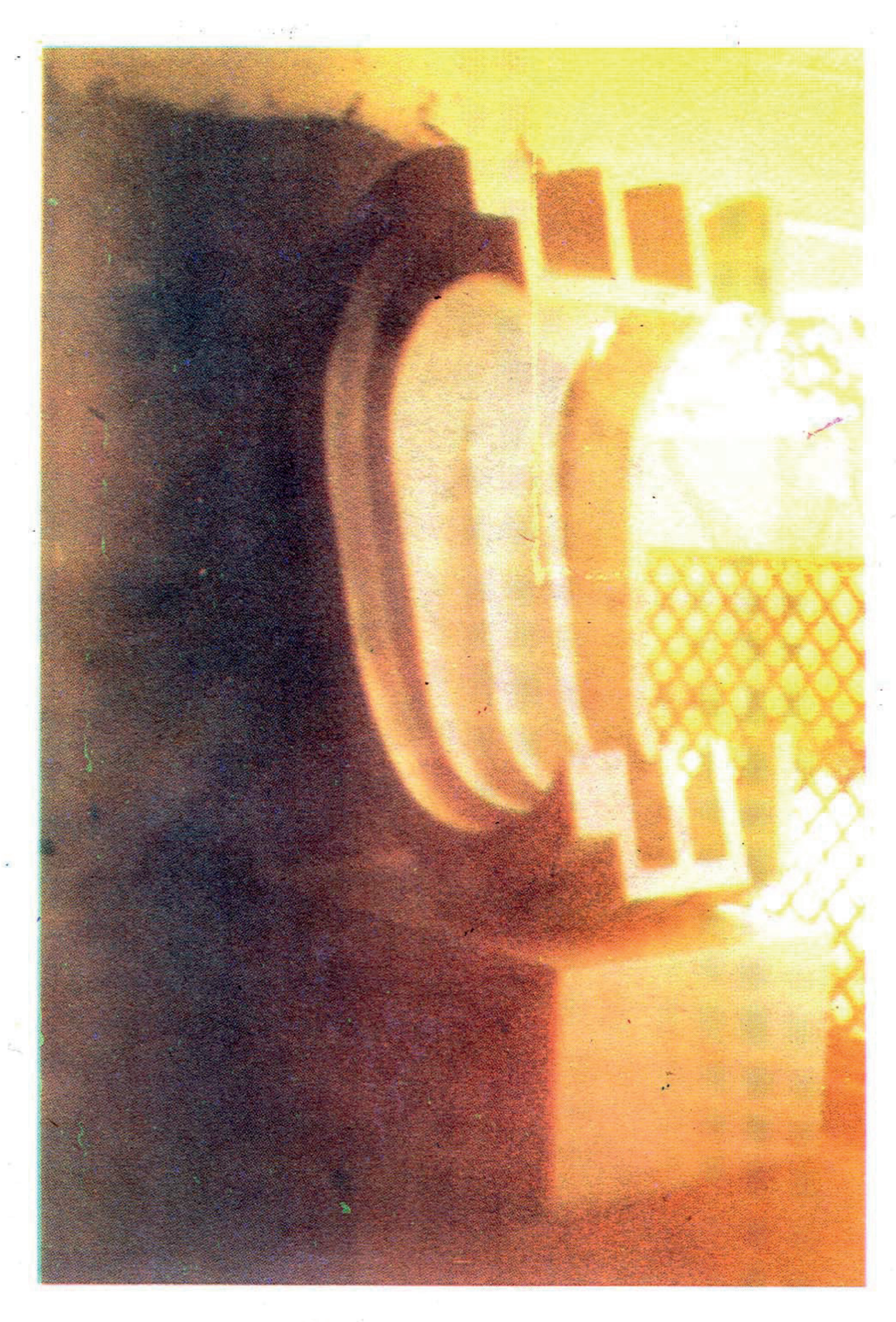


اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : تصوير زيت سنة ١٩٦٥



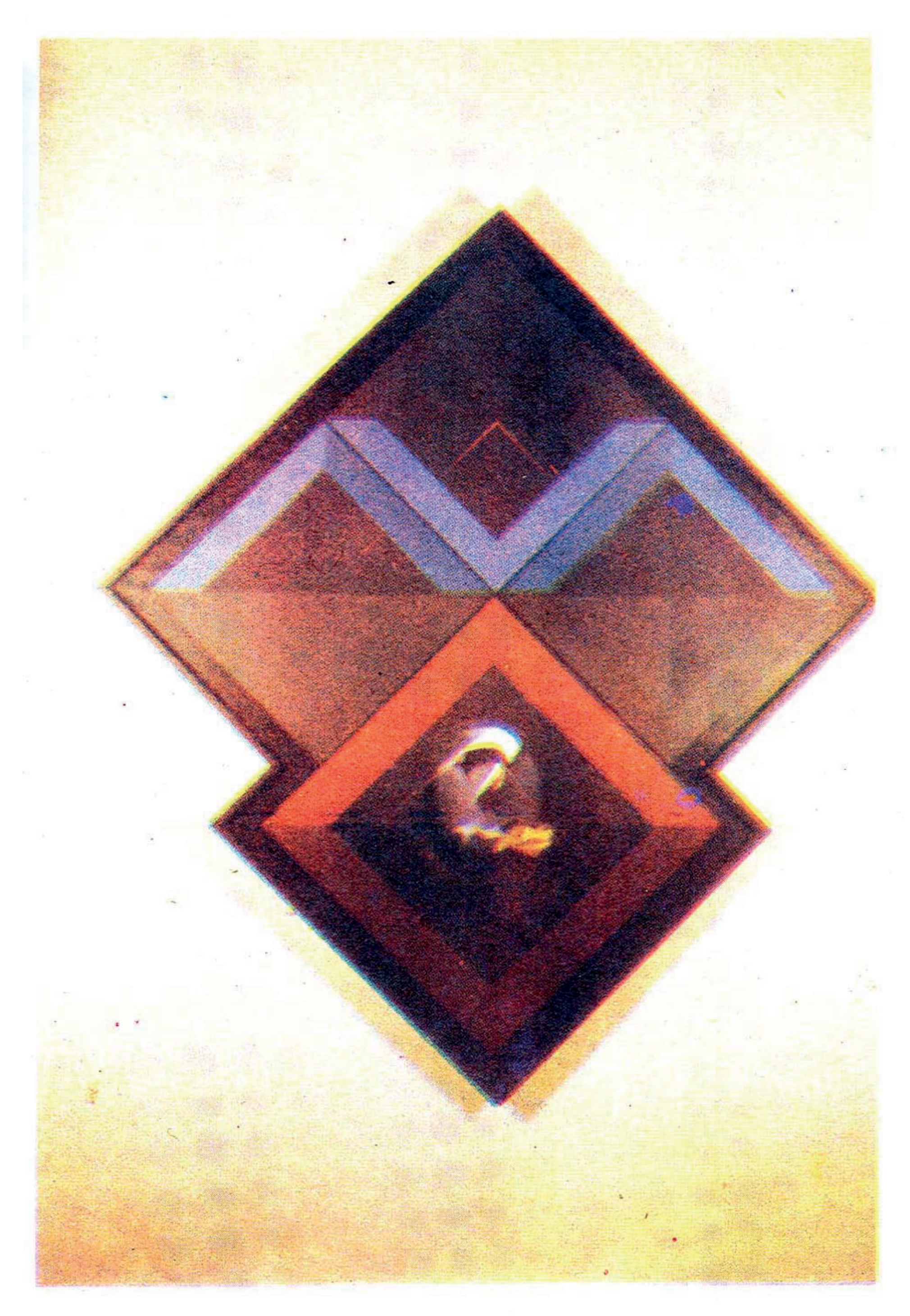
اسم الفنان : صالح رضا

اسم اللوحة : تمثال الصندوق (برونز) سنة ١٩٨٨

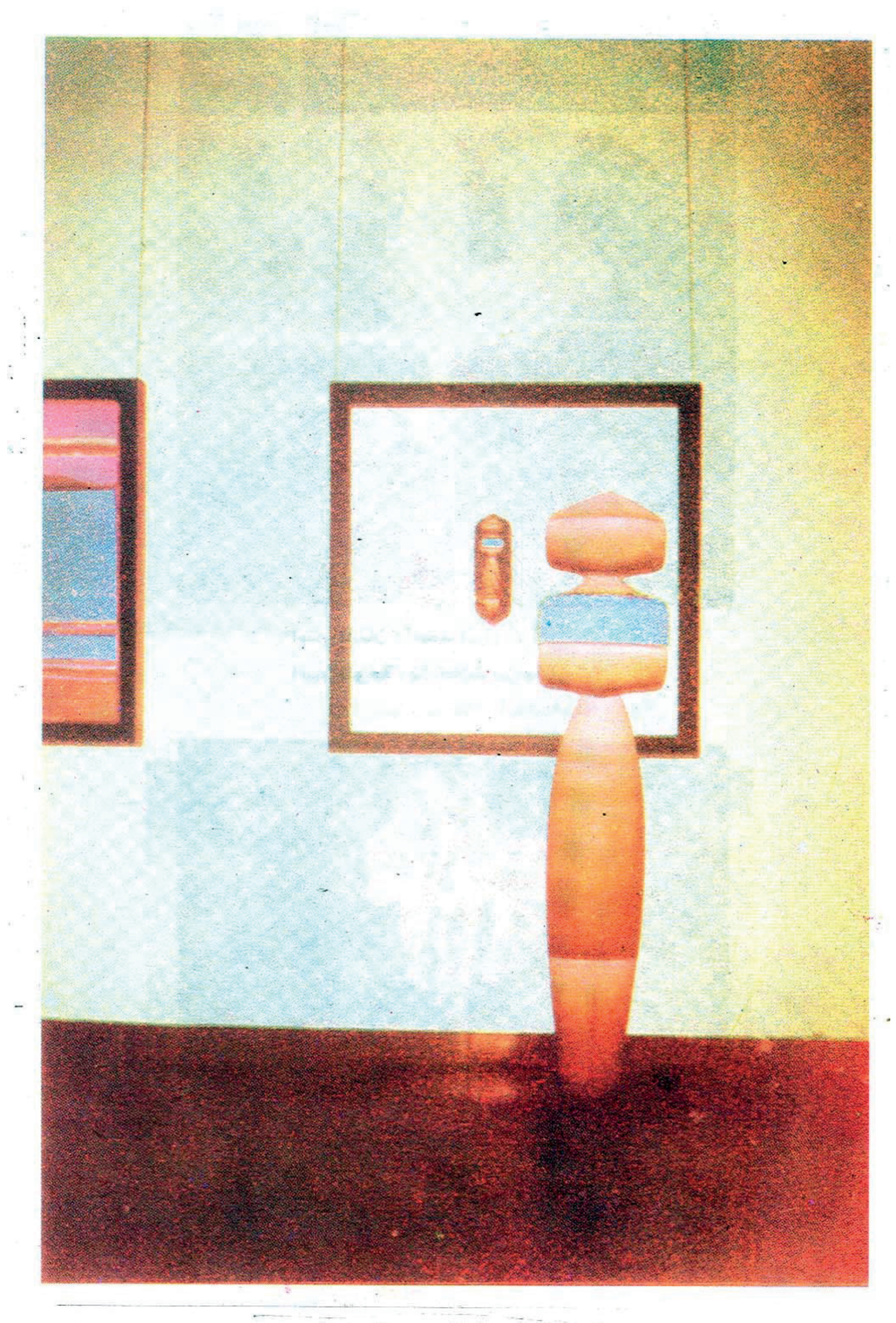


اسم الفنان : رمزى مصطفى

اسم اللوحة : لفظ الجلالة



اسم الفنان : أحمد نوار
اسم اللوحة : تجريد مركب (زيت وخشب)



اسم الفنان : فرغلى عبد الحفيظ
اسم العمل : العروسة



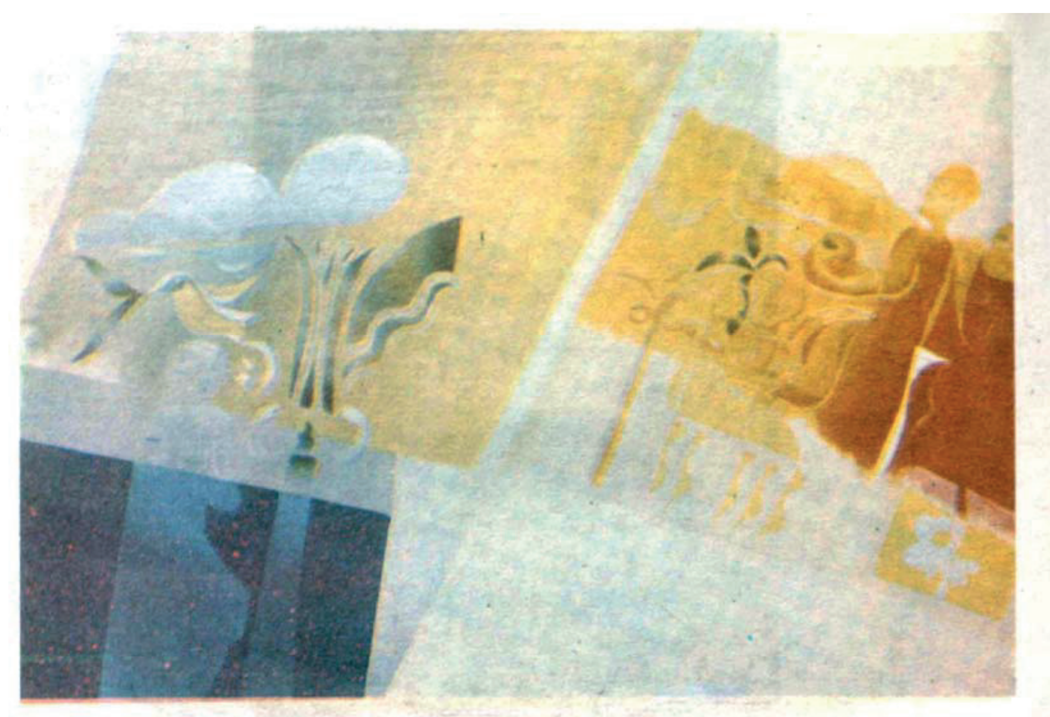
اسم الفنان : أحمد نبيل

اسم اللوحة : تشكيلات مربعة (زيت)



اسم الفنان : صالح رضا

اسم اللوحة : تمثال الصعود سنة ١٩٨٨



اسم الفنان : مصطفى الرزاز
اسم اللوحة : الطائر (زيت) ١٩٨٩



اسم الفنان : أحمد فؤاد سليم
اسم اللوحة : فرجه (العربية) ١٩٨٨



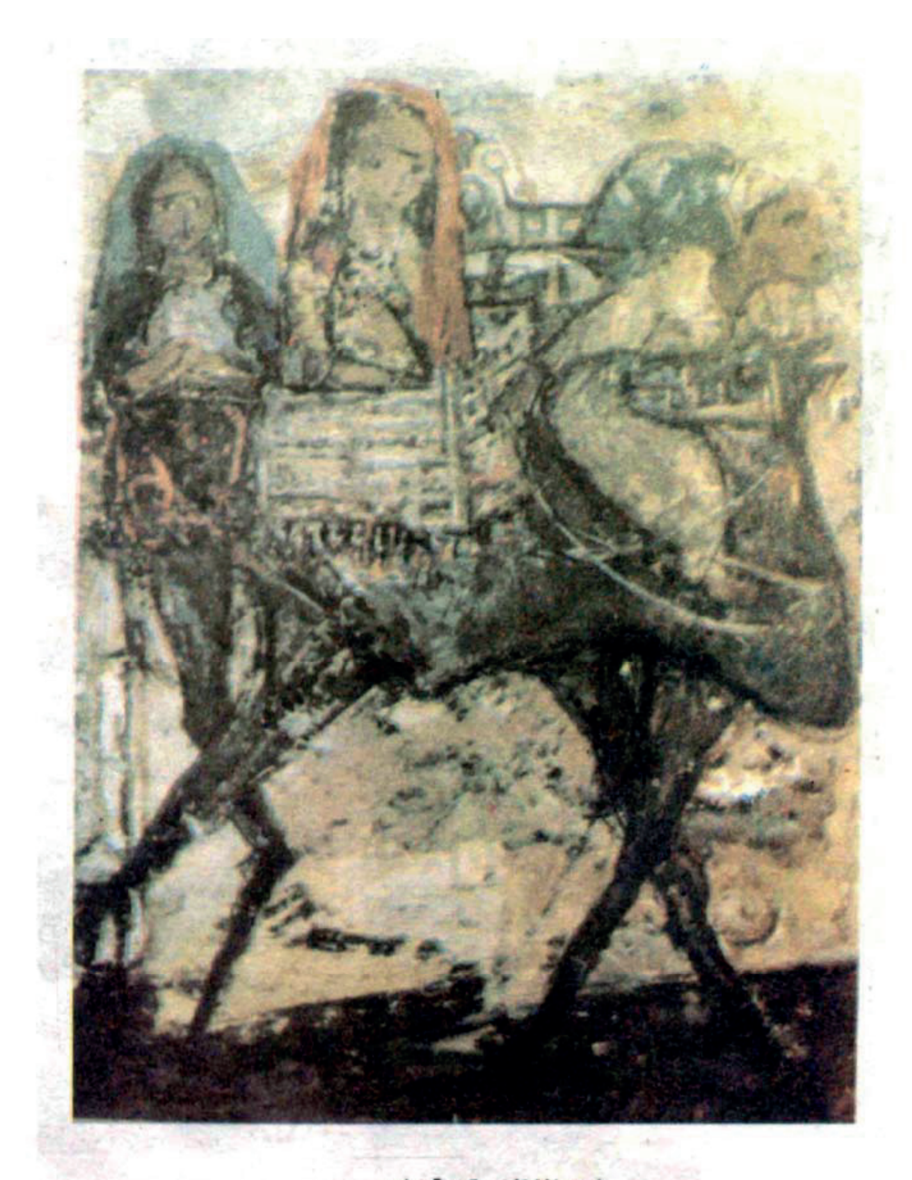
اسم الفنان : حامد عويس

اسم اللوحة : العالم من الداخل (زيت)

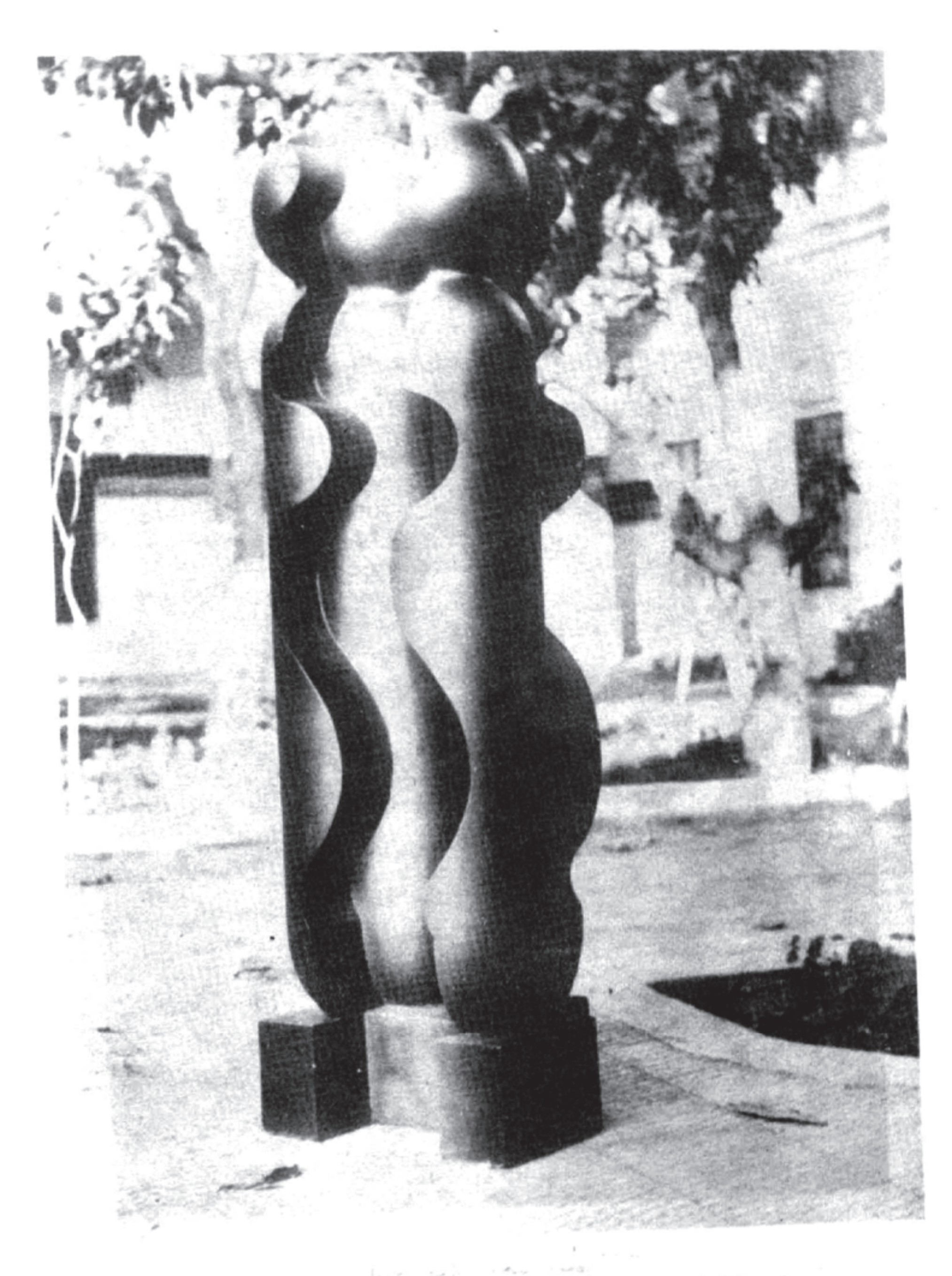


اسم الفنان : حامد ندا

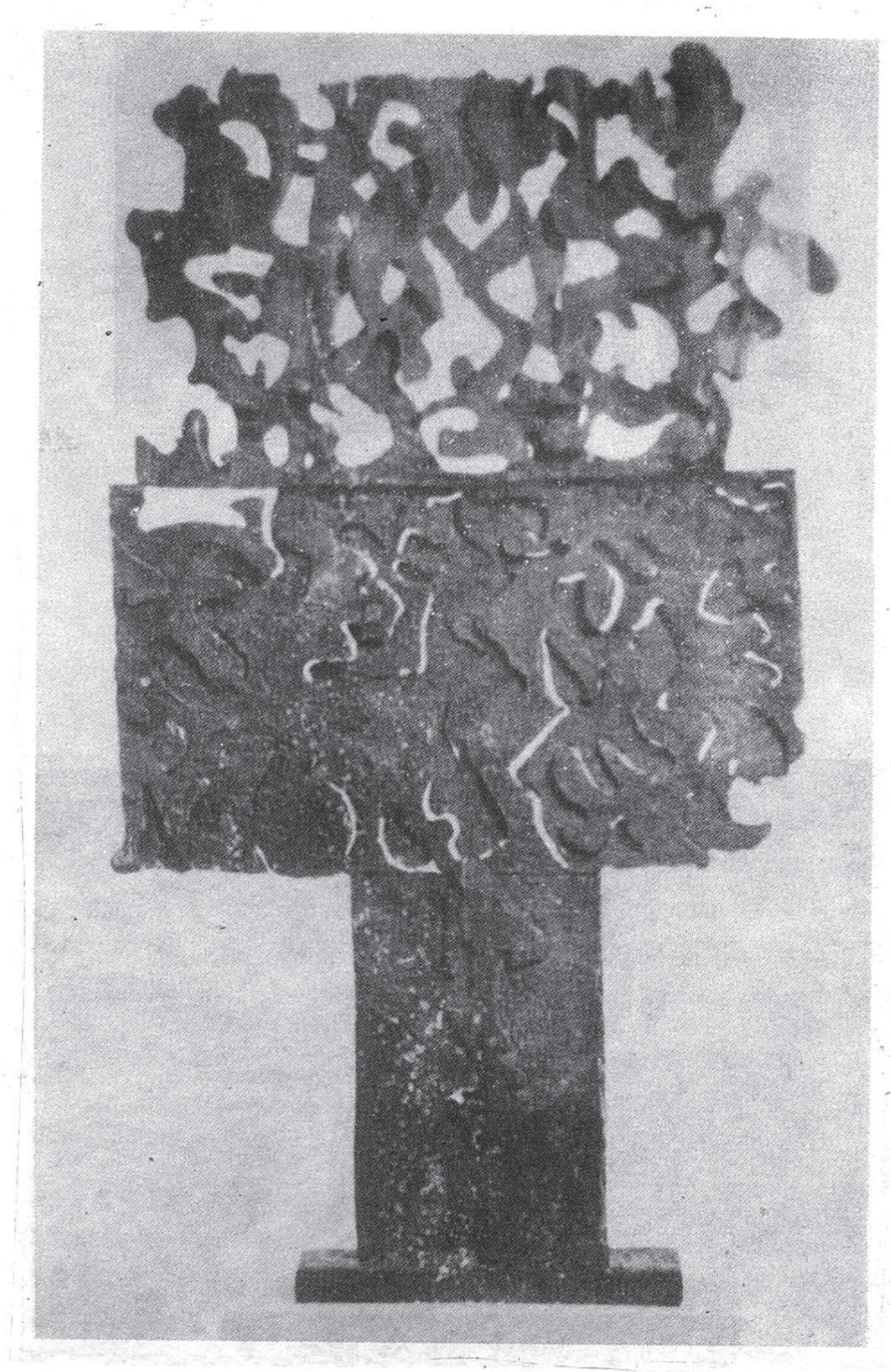
اسم اللوحة : الموسيقى والسلام (فرسك ومواد مختلفة ١٩٨٨)



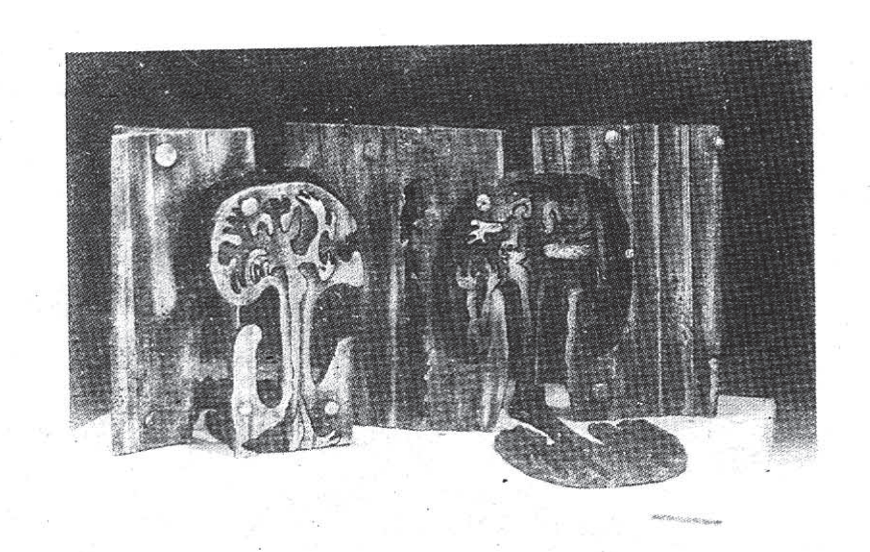
اسم الفنان : تحية حليم
اسم اللوحة : الهودج (زيت) ١٩٦٢



اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : اندماج نحت خشبى ملون متحف الفن الحديث
سنة ١٩٦٦



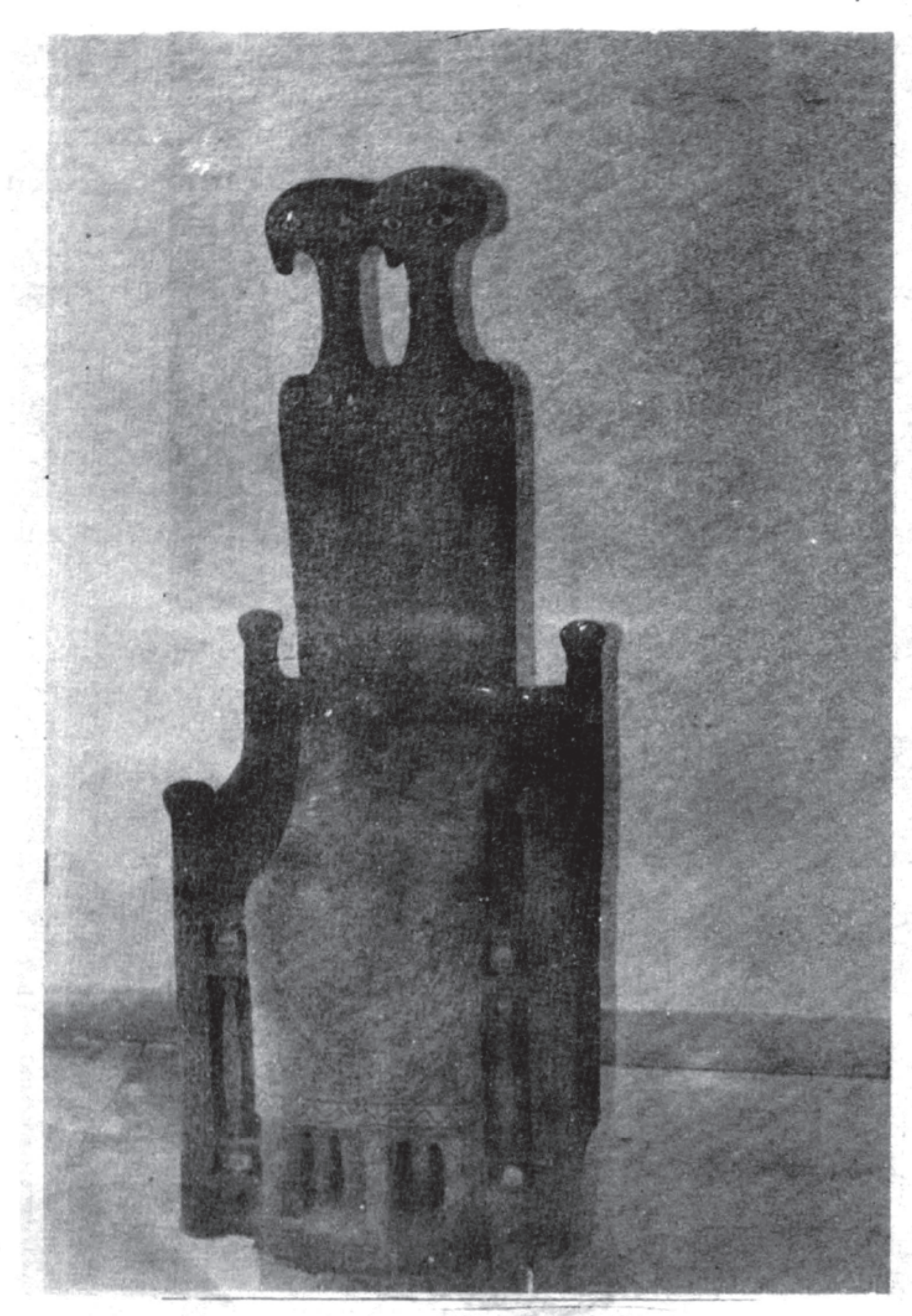
اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : الخروج من الحائط . نحت (برونز) ١٩٨٨



اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : تمثال برونز
مقتنيات المتحف الوطنى الكويتى



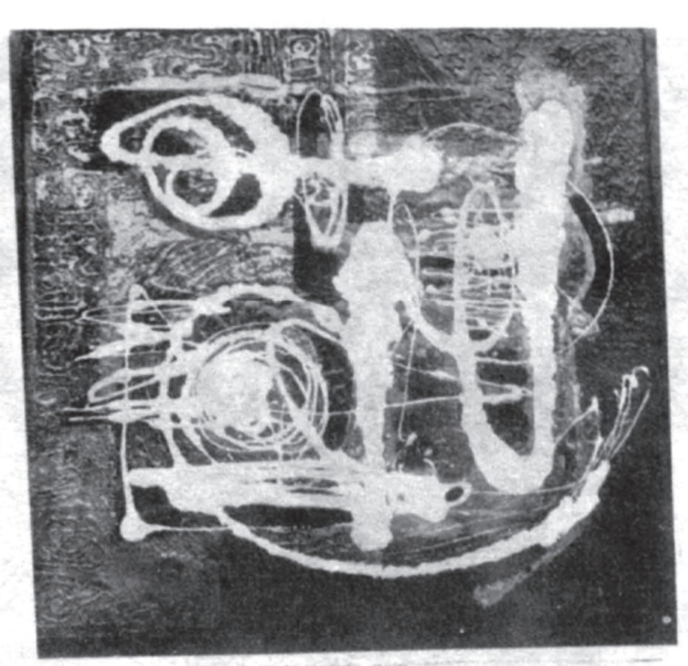
اسم الفنان : سمير رافع



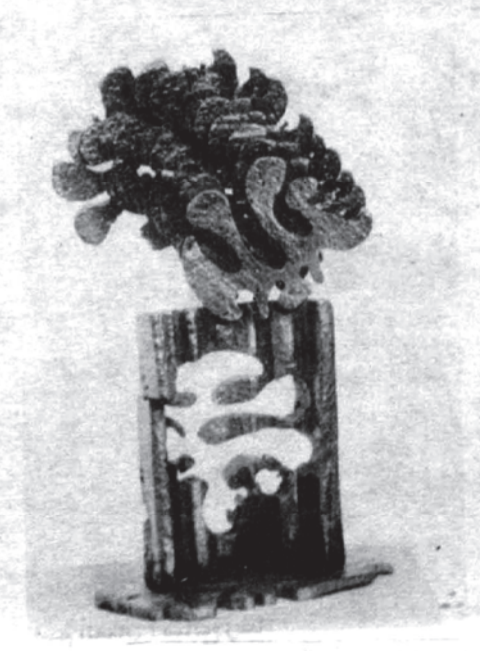
اسم الفنان : صالح رضا

اسم اللوحة : (حسن ونعيمة) ١٩٥٨ فخار زلطى

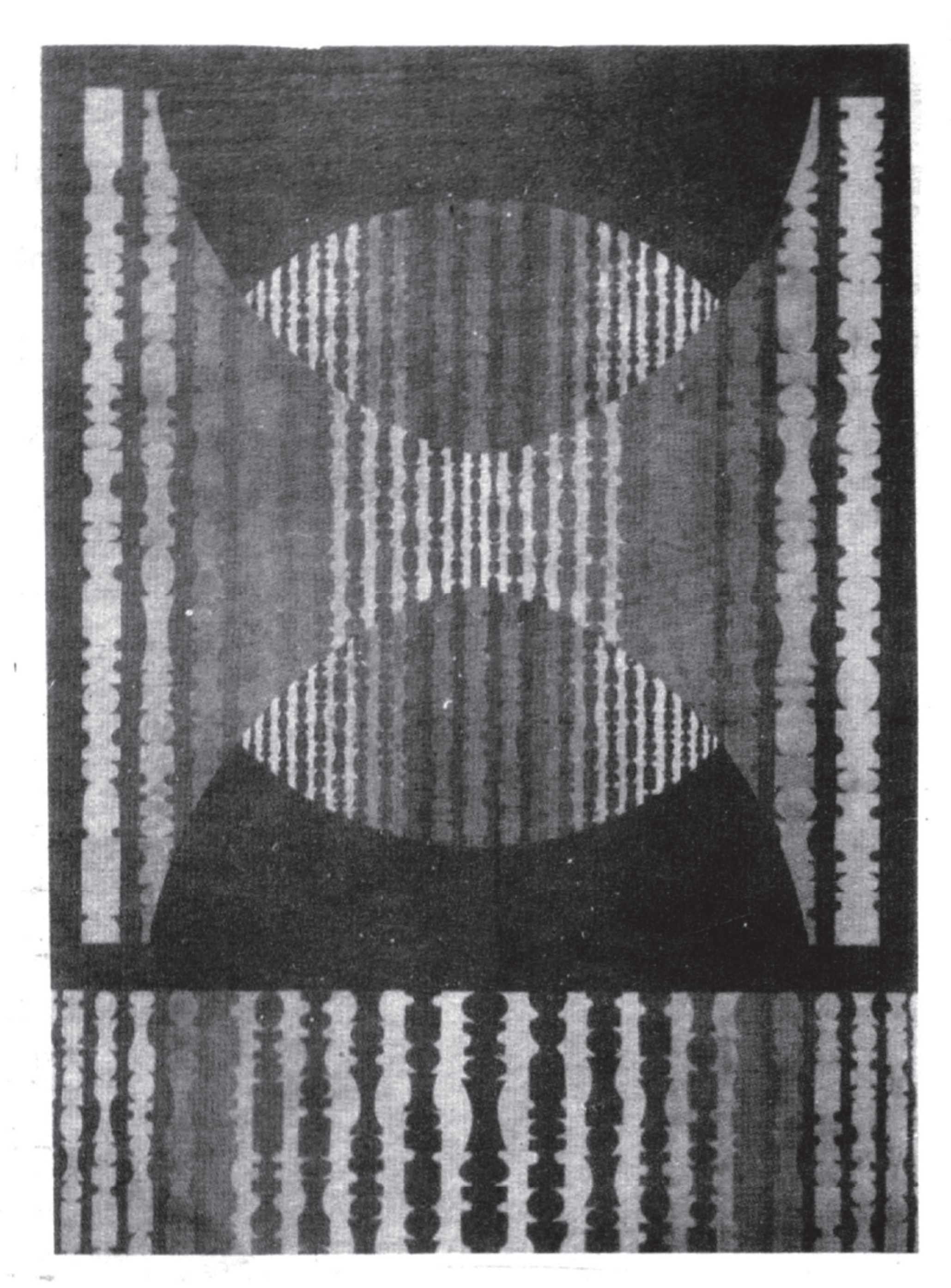
مقتنيات الأكاديمية المصرية بروما



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : حلاوة زمان (بلاستك بارز) ١٩٦٦
مقتنيات مختار العطار



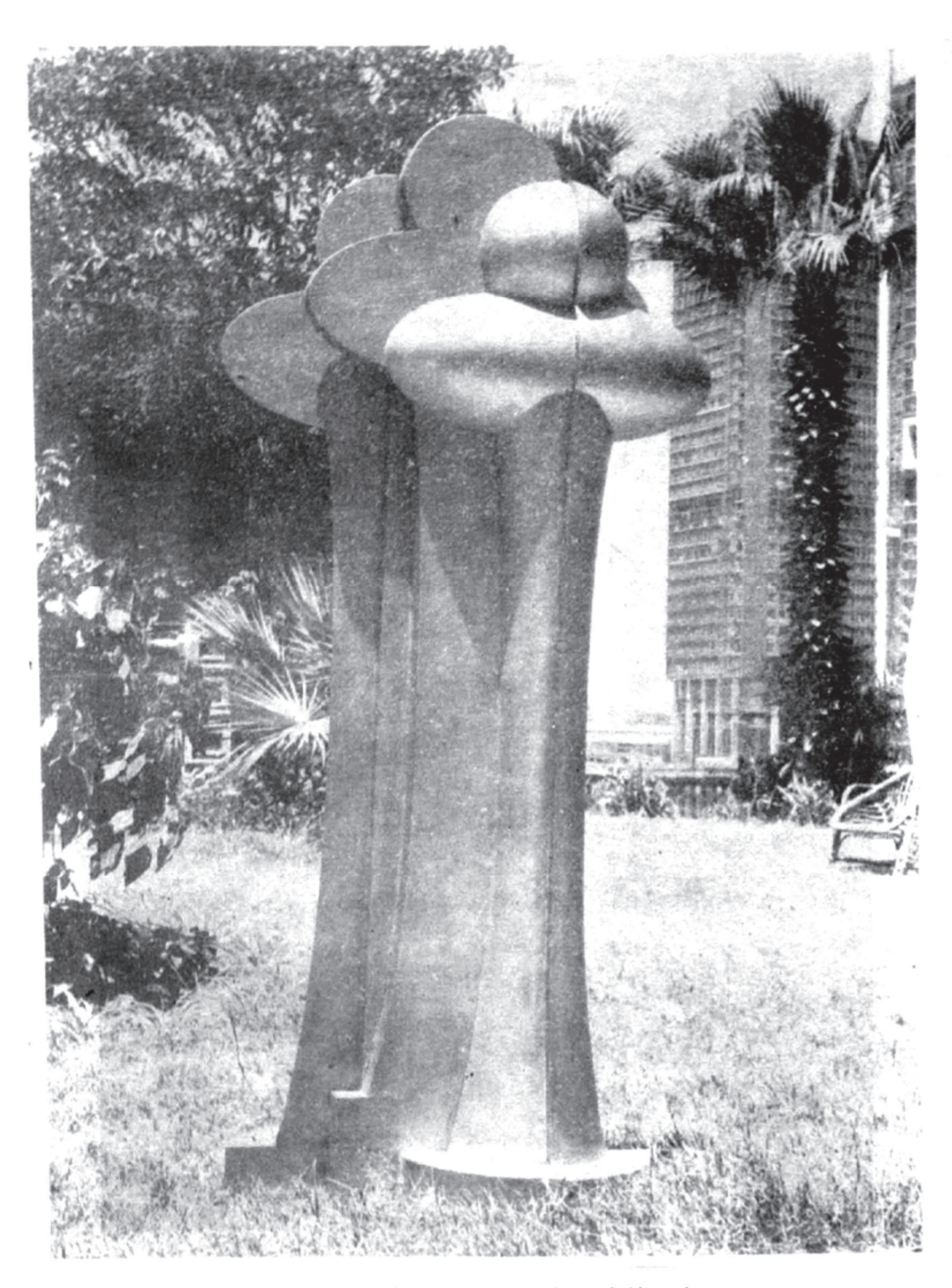
اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : خزف (تشكيلات موسيقية) ١٩٦٨



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : أرابيسك (جواش) ١٩٦٤



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : شموخ (العروسة) ١٩٧٣ نحاس مخروط
مقتنيات دار الأوبرا المصرية



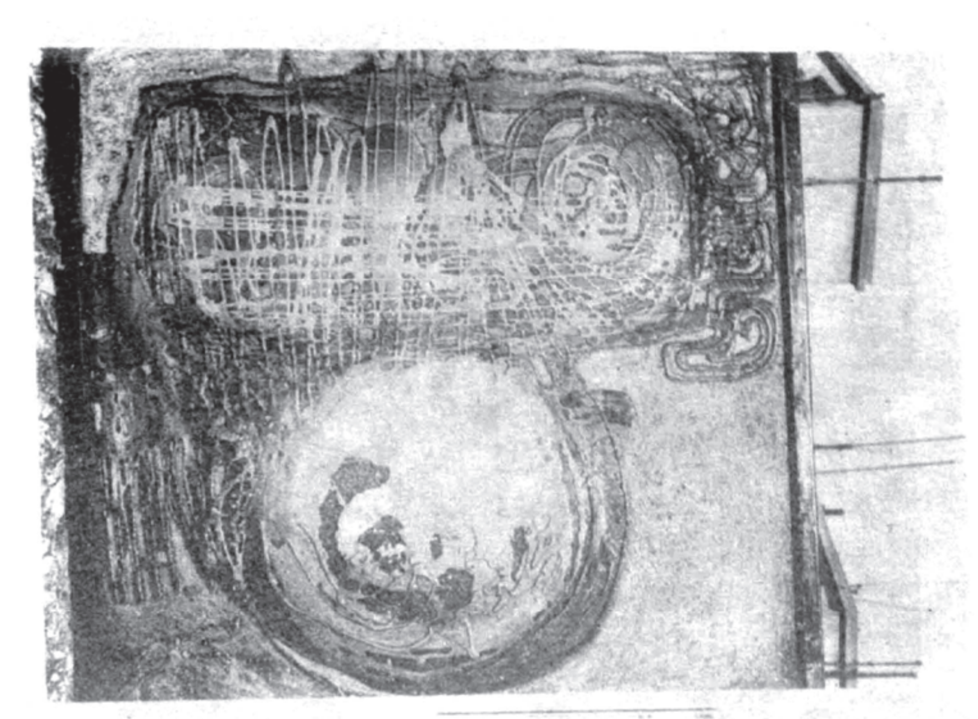
اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : العروسة (خشب مخروط ملون) ١٩٦٨
مقتنيات متحف الفن الحديث (القاهرة)



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : إنشقاق
مقتنيات متحف الفن الحديث (القاهرة)



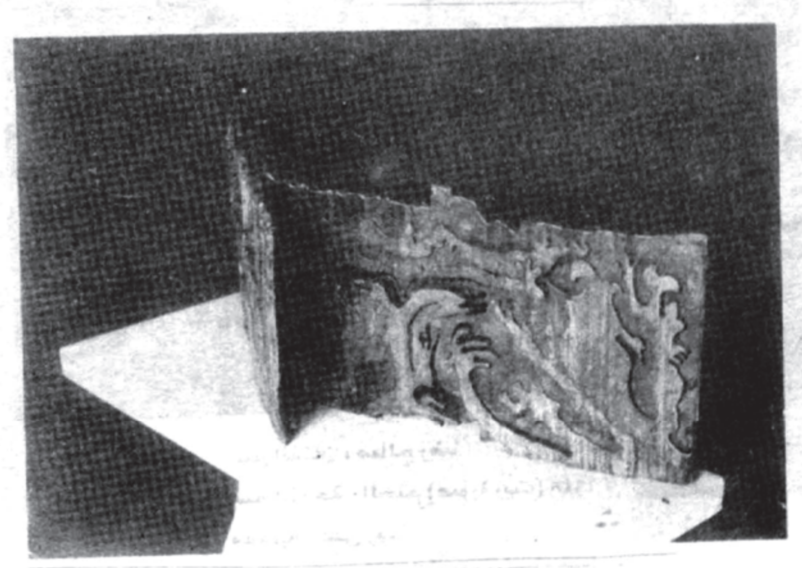
اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : الحلم (صورة زيت) ١٩٤٨
مقتنيات على رضا



اسم الفنان : صالح رضا

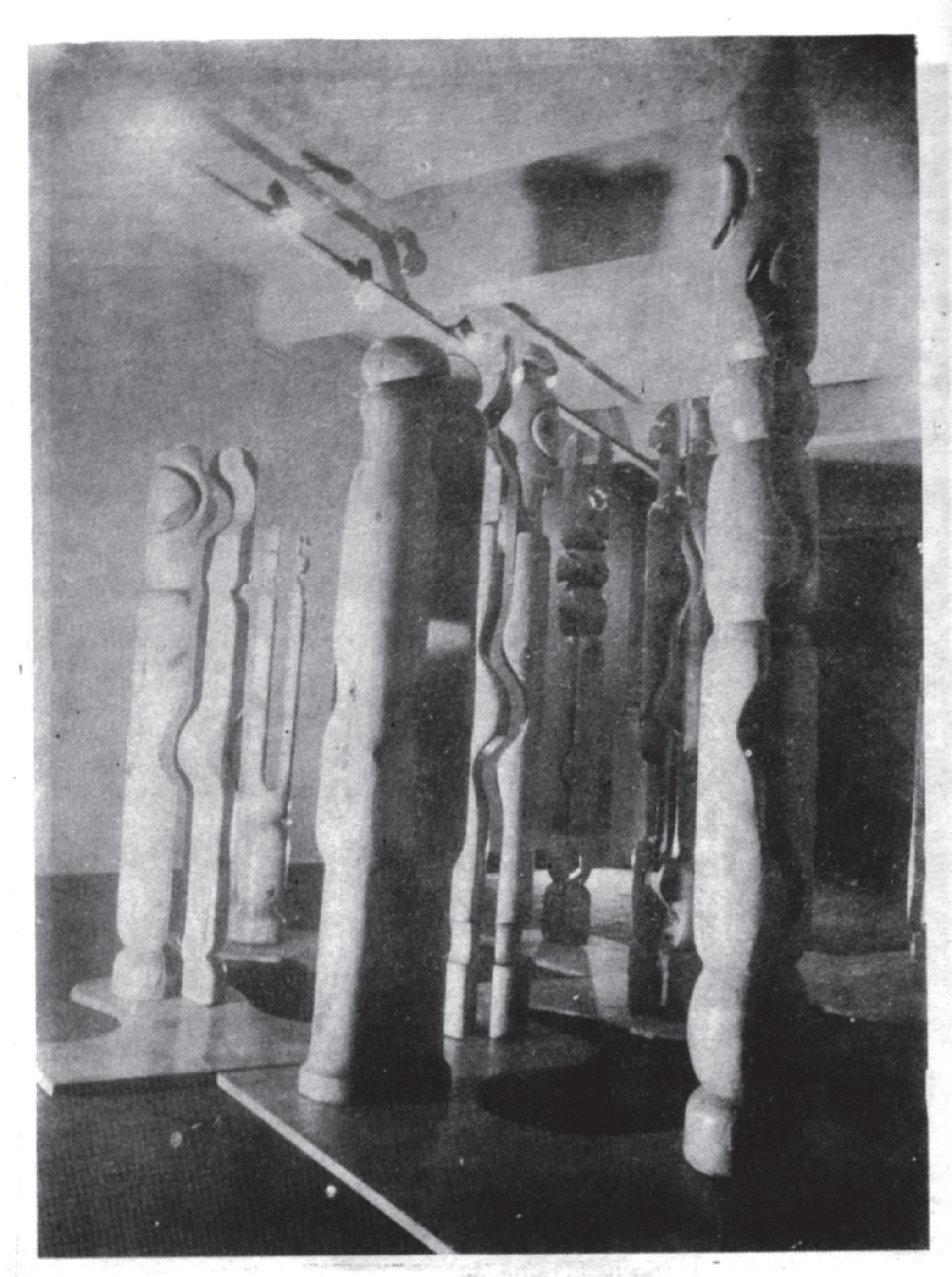
اسم اللوحة : بولى استر بارز للشمس

مقتنيات فى أمريكا



اسم الفنان : صالح رضا

اسم العمل : الحائط (برونز مؤكسد) ١٩٨٦



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : مخروطات بشرية (نحت خشبي مخروط)
مقتنيات : قصر المؤتمرات (القاهرة)



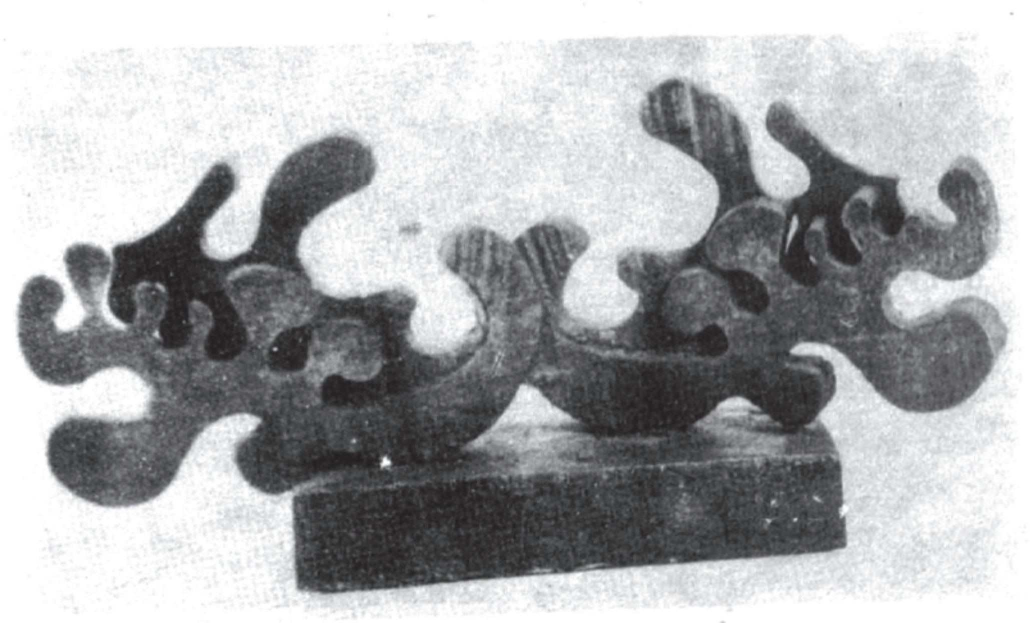
اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : الشواهد الثلاث (نحت. برونز) ١٩٨٤



اسم الفنان : صالح رضا
اسم اللوحة : تشكيلات (برونز) ١٩٩٠
مقتنيات : متحف الفن الحديث (القاهرة)



اسم الفنان : صالح رضا (مقتنيات مدام عليه المفتى)
اسم العمل : تجريديات (برونز) ١٩٨٧



اسم الفنان : صالح رضا
اسم العمل : موسيقى (دار الأوبرا المصرية) ١٩٨٧



اسم الفنان : صالح رضا

اسم اللوحة : عروسة المولد سنة ١٩٥٤



اسم الفنان : صالح رضا

اسم اللوحة : انبثاق (برونز) ١٩٨٨

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدي: ١١٧٩٤ رمسيس

www.egyptianbook.org

E-mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٥/١٣٨٢٩

I.S.B.N 977- 01 – 9753 - X